

Université de Montréal

**El debate sobre la memoria del conflicto armado en el Perú
(1980-2000). Un acercamiento a través de la cultura visual.**

par

José Ricardo Paredes Dávila

Département de littératures et de langues modernes

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts

en Études hispaniques

Juin, 2014

© José Ricardo Paredes Dávila, 2014

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :
El debate sobre la memoria del conflicto armado en el Perú (1980-2000).
Un acercamiento a través de la cultura visual.

Présenté par
José Ricardo Paredes Dávila

sera évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Ana Belén Martín Sevillano, président-rapporteur
James Cisneros, directeur de recherche
Cynthia Milton, membre du jury

Résumé

À travers d'un regard de la culture visuelle, ce mémoire de maîtrise explorera le débat entourant la mémoire du conflit armé au Pérou (1980-2000), suite à la présentation de l'*Informe Final* (2003) par la Commission de la vérité et de la réconciliation.

Tout d'abord, nous tracerons un portrait des débats qui ont eu lieu dans la sphère politique pour ensuite nous concentrer sur la polémique entourant le Musée de la mémoire et le monument *Ojo que llora*. Par la suite, nous explorerons la représentation visuelle du conflit à travers l'exposition de photos *Yuyanapaq* (2004), les films *La boca del lobo* (1988), *La vida es una sola* (1993) et *Sangre Inocente* (2000), en établissant un dialogue avec les études sur la mémoire et la critique académique. Après avoir dressé le tableau des imaginaires visuels du conflit, nous nous attarderons sur l'étape postconflit (2000 à aujourd'hui) pour aborder le débat entourant la postmémoire dans les films *Madeinusa* (2005) et *La teta asustada* (2009).

Nous croyons que les positions entourant ce débat et la représentation du conflit dans la culture visuelle suggèrent que les mémoires sont toujours en opposition encore aujourd'hui au Pérou. Certaines réaffirment un discours hégémonique, comme l'*Informe de Uchuraccay* (1983), alors que d'autres s'opposent aux visions totalitaires de la mémoire; pensons notamment à l'émergence d'un nouveau cinéma de région qui implique les populations touchées par la violence dans la production et la projection de ses propres visions du conflit.

Mots-clés: mémoire visuelle, cinéma péruvien, *Yuyanapaq*, postmémoire, mémoire culturelle, *La teta asustada*, lieu de mémoire, Claudia Llosa, CRV, *Informe de Uchuraccay*

Abstract

Through its approach of visual culture, this Master's Degree Project explores the debate surrounding Memory and the internal armed conflict of Peru (1980-2000) that followed the Truth and Reconciliation Commission's presentation of the Final Report (2003).

Initially, this project traces a panorama of the debates pertaining to the political arena before beginning an in depth study of the controversy surrounding the *Museo de la memoria* and the *Ojo que llora* monument. Then, it will explore the representation of the conflict in the photography exhibit *Yuyanapaq* (2004), the films *La boca del lobo* (1988), *La vida es una sola* (1993) and *Sangre Inocente* (2000), and in so doing, will establish a dialogue with ongoing research on memory and academic criticism. Finally, after tracing a map of visual imaginaries of the conflict, it will introduce the post-conflict phase (2000-today) in order to analyze the debate on post-memory in the films *Madeinusa* (2005) and *La teta asustada* (2009).

Through its analysis of the precedents of this debate and the visual culture's representation of the conflict, this project argues that memories are still being disputed in Peru; while some defend hegemonic discourses such as the *Informe de Uchuraccay* (1983), others resist the totalizing views of Memory, as exemplified by the emergence of a new provincial cinema that not only produces and projects its own perspectives on the internal conflict but that also involves villages affected by the violence.

Keywords: visual memory, Peruvian cinema, *Yuyanapaq*, Postmemory, cultural memory, *La teta asustada*, Lugar de la Memoria, Claudia Llosa, CVR, *Informe de Uchuraccay*

Resumen

En este proyecto de maestría exploramos el debate de la memoria del conflicto armado en el Perú (1980-2000), luego de la presentación del Informe Final (2003) de la “Comisión de la verdad y reconciliación”, a través de un acercamiento a la cultura visual.

Inicialmente trazamos un panorama de los debates en la arena política para luego adentrarnos en las polémicas sobre el Museo de la memoria y el monumento “Ojo que llora”. Después exploramos la representación del conflicto en la exposición fotográfica *Yuyanapaq* (2004), en los filmes *La boca del lobo* (1988), *La vida es una sola* (1993) y *Sangre Inocente* (2000), y establecemos un diálogo con los estudios de memoria y la crítica académica. Por último, luego de trazar un mapa sobre los imaginarios visuales del conflicto, entramos en la etapa del posconflicto (2000-hasta hoy), para después analizar el debate de la posmemoria en las películas *Madeinusa* (2005) y *La teta asustada* (2009).

Argumentamos que los antecedentes del debate y la representación del conflicto a través de la cultura visual, sugieren que en el Perú las memorias todavía están en disputa, algunas reivindicando discursos hegemónicos como el *Informe de Uchuraccay* (1983), y otras resistiendo a las visiones totalizadoras de la memoria, como el caso de la emergencia de un nuevo cine de provincias que involucra a las poblaciones afectadas por la violencia en la producción y la proyección de sus propias visiones sobre el conflicto.

Palabras clave: memoria visual, cine peruano, *Yuyanapaq*, posmemoria, memoria cultural, *La teta asustada*, Lugar de la memoria, Claudia Llosa, CVR, *Informe de Uchuraccay*

Tabla de materias

Agradecimientos	vi
Introducción	1
1. La problemática de la memoria del conflicto armado	12
1.1 El contexto histórico del conflicto armado en el Perú	13
1.2 El debate de la memoria luego del Informe Final de la CVR.....	20
1.3 El Museo de la memoria y el monumento “Ojo que llora”	31
2. Representaciones de la memoria visual del conflicto	44
2.1 Mirar el pasado a través de la cultura visual.....	45
2.2 La exposición fotográfica Yuyanapaq: para recordar	48
2.3 Imaginarios cinematográficos del conflicto armado.....	67
3. Posmemorias del conflicto armado en el cine peruano.....	88
3.1 Sobre las nociones de posmemoria y memoria cultural	90
3.2 El debate de la memoria en el cine de Claudia Llosa	93
Conclusiones	122
Bibliografía	127
Filmografía.....	140
Anexos	vii

A Gabriel, a Flora y a Marie

A mis padres y a mis hermanos

Agradecimientos

Quisiera agradecer al profesor Juan Carlos Godenzzi por su apoyo durante mi primer acercamiento al mundo de las culturas y las lenguas andinas. También quisiera expresar mi gratitud y mi reconocimiento al profesor James Cisneros; sus recomendaciones tanto como su paciencia esmerada fueron muy importantes durante todo el proceso de elaboración de esta memoria. Asimismo, agradezco a los profesores Javier Rubiera y Catherine Poupeney-Hart por su apoyo durante estos valiosos años de aprendizaje en la sección de Estudios Hispánicos de la Universidad de Montreal.

Por otro lado, quisiera agradecer a mis padres y a mis hermanos; su aliento siempre ha sido vital para poder continuar con mis estudios. Finalmente, dedico un agradecimiento especial a Marie, a Gabriel y a Flora; su afecto incondicional y su paciencia en los momentos difíciles fueron vitales para poder emprender este proyecto de investigación.

Introducción

Entre 1980 y 2000, los peruanos vivieron una de las épocas más difíciles de su historia republicana reciente. La “Comisión de la verdad y reconciliación del Perú” (CVR) ha denominado este periodo “conflicto armado interno”, aunque en otros casos se han utilizado las denominaciones “época del terrorismo”, “guerra interna”, “guerra civil”, “guerra popular”, “guerrilla”, entre otros (Vargas Salgado, 2011). La CVR estima un saldo de alrededor de 69,280 muertes producidas a causa del enfrentamiento entre Sendero Luminoso, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y el Estado peruano, este último representado por las Fuerzas Armadas y la Policía Nacional. Según la CVR, la mayoría de las víctimas mortales provenía de las localidades más aisladas de la sierra peruana y tenía como lengua materna, y en muchos casos como única lengua, el quechua. En ese sentido, las investigaciones de la CVR han confirmado uno de los grandes desafíos que encara el Perú en el siglo XXI: la inclusión social y la reparación de los peruanos más afectados por la violencia.

Las discusiones sobre la memoria del conflicto armado peruano surgieron luego de la presentación del Informe Final de la CVR, durante el denominado proceso de transición del fujimorismo hacia la democracia (2000-hasta la actualidad). El debate sobre la memoria del conflicto es un tema controversial que se ha manifestado en tres momentos claves de la década pasada: la presentación del Informe Final de la CVR en 2003, la erección del monumento “Ojo que llora” en 2005, y el proyecto de construcción del Museo de la memoria, en 2008¹. Este debate ha marcado una etapa bisagra en la historia del Perú y ha dejado claro que las memorias sobre el conflicto armado están aún en controversia. En esta etapa, las memorias

¹ Asimismo, este debate alcanzó notoriedad con la extradición de Fujimori en 2007, juzgado y condenado a 25 años de prisión en 2010 por su responsabilidad en las matanzas de Barrios Altos y La Cantuta.

sobre aquellos años están negociando “una verdad” histórica, también reclamada como nacional desde diversos frentes. Por otro lado, el debate sobre la memoria en el Perú ha puesto en evidencia ciertos intereses políticos, preocupados por salvaguardar un modelo económico e ideológico, y mantener una posición hegemónica privilegiada en las estructuras de poder. Aún así, este debate ha facilitado un primer paso hacia los procesos de rememoración y hacia la reparación de los más afectados por la violencia, tarea que el Estado peruano tiene aún como pendiente.

Más allá de las fronteras nacionales, la globalización del discurso de la memoria ha vehiculado procesos de revisión histórica, nuevas investigaciones sobre un pasado todavía en vías de ser historizado, nuevos hallazgos sobre los periodos de violencia sistemática y sus consecuentes ajustes de responsabilidades. Además, se ha planteado que el discurso de la memoria podría propiciar una transición sana hacia una democracia representativa e inclusiva; que podría ayudar a cicatrizar las heridas de la posguerra asumiendo la historia no como un lastre, sino como una oportunidad para aprender de los errores del pasado (Jelin, 2002; Degregori, 2009)². Este ha sido el camino iniciado por Alemania, Bolivia, Argentina, Uganda, Chile, Brasil, Sudáfrica, Yugoslavia, Guatemala, Paraguay, Uruguay, Ecuador, Corea del Sur, entre otros países cuyos gobiernos de transición decidieron formar “comisiones de la verdad” que investigaran lo ocurrido durante los años de violencia. Un caso significativo en América del Sur ha sido el de Argentina, donde a través de las diversas manifestaciones de los familiares de los desaparecidos (las madres de la plaza de Mayo y la agrupación H.I.J.O.S.), se

² Este planteamiento ha sido adoptado en buena medida por las organizaciones pro-derechos humanos, en muchos casos, organizaciones no gubernamentales vinculadas a los procesos de transición en América Latina. Tal y como sugiere Steve J. Stern (2006) en su estudio sobre las memorias de la dictadura de Pinochet en Chile (1973-1990), las organizaciones pro-derechos humanos se han caracterizado por defender la idea de “memoria contra el olvido”. De acuerdo con los estudios de Cynthia Milton (2014), ha ocurrido algo similar en el caso peruano.

han podido lograr avances concretos en materia de reparaciones a las víctimas y de aplicación del peso de la ley a los altos mandos responsables de las violaciones de los derechos humanos.

La globalización del discurso de la memoria se inició con las discusiones acerca de la memoria del Holocausto, la violencia masiva, las limpiezas étnicas, la experiencia de los campos de concentración y la eliminación sistemática de personas. La conmemoración y las discusiones acerca de la experiencia trágica del Holocausto judío facilitaron un modelo para observar otros casos de violencia de Estado, genocidio, fantasmas de destrucción, pureza nacional y racial (Huyssen, 2009). Los debates sobre la memoria del Holocausto adoptaron un carácter transnacional y configuraron un discurso global sobre los derechos humanos, la justicia y la reparación, como en el caso de los genocidios de Ruanda, Kosovo y Bosnia.

Siguiendo este interés por los modos en que las sociedades rememoran los traumas de la historia, nuestro proyecto de investigación se centrará en el vínculo entre la cultura visual y la memoria visual del conflicto armado en el Perú. Igualmente, queremos explorar y analizar la relación entre la cultura visual y la posmemoria en el periodo de transición, también periodo del posconflicto. Siguiendo esta preocupación por la memoria que se ancla en las imágenes de la cultura visual, queremos “pensar y analizar las presencias y sentidos del pasado en nuestras sociedades” poniendo especial atención en las “marcas simbólicas y materiales” (Feld, Stites Mor, 2009: 31), es decir, analizando las huellas registradas en el material tanto como sus posibles sentidos. Por cultura visual nos referimos a los medios que nos proveen información, significado o placer, medios que están vinculados con la tecnología visual, como el caso de los museos, los monumentos, la pintura, la televisión, la fotografía, el cine, el Internet, etc. (Mirzoeff, 1999). Por memoria visual nos referimos a un tipo de memoria que transita en el espacio ocupado por imágenes mentales que nos ayudan a rememorar de diversas formas

(Feld, Stites Mor, 2009). Por otro lado, la noción de posmemoria puede ser entendida como una memoria heredada por una generación que no vivió el trauma de una guerra, es decir, que no sufrió los efectos de la violencia en carne propia (Hirsch, 1997). Consideramos que la generación de la posmemoria podría establecer una relación productiva con sus orígenes, y de esta forma, transformar la repetición del trauma para evitar la fijación y/o la parálisis (Hirsch, 1997). Estas tres nociones —cultura visual, memoria visual y posmemoria— nos ayudarán a situar nuestra problemática dentro de un contexto específico de reconfiguración demográfica, social, cultural y generacional, y nos permitirán establecer una distancia entre las experiencias durante y después del conflicto.

El objetivo principal de esta investigación es pensar cómo la cultura visual (en particular, aunque no exclusivamente, el cine y la fotografía) inscrita en la problemática de la memoria del conflicto armado peruano, podría complementar los vacíos dejados por el trabajo de la CVR. Si tal como sugieren Feld y Stites Mor, las imágenes adquieren nuevos sentidos, nos ayudan a rememorar y transmitir experiencias del pasado a nuevas generaciones, creemos que la cultura visual (museos, monumentos, películas, fotos, etc.) podría ser un medio valioso para analizar y entender los complejos mecanismos de la memoria. Siguiendo este interés especial por la memoria que se inscribe en las imágenes de la cultura visual, nuestro proyecto plantea tres cuestiones fundamentales: ¿cómo la cultura visual podría vehicular maneras alternativas para entender la problemática sobre la memoria del conflicto armado peruano?, ¿cómo podría darnos pistas para comprender mejor el debate de la memoria? y ¿de qué manera podría ayudarnos a pensar la problemática de la sociedad peruana contemporánea en un sentido mucho más amplio? Para responder a estas interrogantes, vamos a plantear un diálogo multidisciplinario entre los estudios que han analizado las producciones culturales que

forman parte de nuestro corpus, el contexto histórico de su producción y puesta en escena, y las teorías de los Estudios de memoria y los Estudios visuales.

En el primer capítulo vamos a trazar un mapa histórico con ciertos puntos de referencia que nos permitirán ubicarnos en el tiempo y en el espacio imaginado del conflicto. Luego entraremos en el contexto de la presentación del Informe Final y las características de su difusión, observando también el impacto del trabajo de la CVR en algunas esferas de la sociedad peruana. Después trataremos el caso del Museo de la memoria, explorando el debate luego del rechazo de la donación del gobierno alemán, y analizando la resolución que tomó el segundo gobierno de García (2006-2011) como un hecho que advierte ciertos lineamientos discursivos en el debate. También abordaremos el caso del monumento “Ojo que llora”, la polémica que surgió a raíz de una resolución de la Corte interamericana de derechos humanos (CIDH) y las lecturas de los diversos frentes políticos. Por último, planteamos una reflexión abierta sobre el sentido del monumento y del museo en el espacio urbano, también espacio público, como un síntoma del debate de la memoria en el Perú.

Asimismo, vamos a utilizar el concepto de “ciudad letrada” de Ángel Rama (1984), también retomado por Jean Franco (2002), para referirnos a una visión hegemónica y centralista que ha marcado algunas de las pautas de configuración estructural en sociedades de profundas raíces coloniales, como la peruana. Tal como sugiere James Cisneros (2007), el concepto de “ciudad letrada” puede entenderse a través de una amalgama de elementos como: un espacio concreto o el sitio del poder; las instituciones, una clase o un grupo letrado; la escritura como medio privilegiado; y un “orden de signos”. Según Rama, la ciudad letrada no vincula la ciudad real con la sociedad, sino con formas propias que serán percibidas como equivalentes, como signos que se imponen sobre las cosas, “permitiendo que leamos la

sociedad al leer el plano de una ciudad” (19). En la actualidad, estamos regresando a una lectura de la ciudad como signo, pero más bien tomando cierta distancia de los códigos privilegiados por la ciudad letrada, como es el caso de la escritura (Huyssen, 2003). Esta nueva lectura de la ciudad se centraría más bien en el espacio habitado por las imágenes, lugar en donde el *flâneur* que recorría las calles sin rumbo preciso y encontraba en el museo un espacio de culto y recogimiento, habría sido reemplazado por el turista posmoderno, el habitante de las grandes metrópolis que hoy encuentra en el museo un espacio de consumo y entretenimiento. En tal sentido, queremos plantear una reflexión abierta sobre este cambio de paradigma para el caso peruano, teniendo en consideración que las personas más afectadas por la violencia del conflicto no tendrían acceso a esta cultura de consumo y entretenimiento, predominantemente urbana.

En el segundo capítulo vamos a explorar las memorias y los imaginarios del conflicto en la fotografía y en el cine. Más enfocados en observar los modos de rememorar a través de las imágenes que en una reconstrucción histórica de los hechos, vamos a analizar el espesor material de las imágenes con sus correspondientes y muchas veces disonantes sentidos sobre el pasado. Establecemos una distinción entre las “imágenes materiales” y los “imaginarios”; es decir, entre las imágenes concretas o tangibles y las imágenes mentales o inmateriales. Consideramos que las imágenes inmateriales sostienen una manera habitual o más familiar en el sentido que Maurice Halbwachs (1950) propone para pensar una memoria nacional o una memoria colectiva. En otros términos, creemos que los imaginarios, según el sentido asignado por Halbwachs, sostienen una memoria que deviene nacional y colectiva en el consenso de lo habitual o lo común para un grupo social determinado. Nosotros seguimos una vía distinta: queremos observar las imágenes mentales pero también las imágenes materiales, poniendo

especial atención en las consonancias y disonancias que se producen entre ambas³. De esta manera, vamos a pensar la conjugación de algunas de las memorias visuales del conflicto armado peruano, poniendo atención en las huellas materiales y simbólicas de las imágenes que analizamos. De hecho, por “memoria visual” nos referimos también a un trabajo cognitivo necesario para pensar el pasado y reactivar la memoria a través de imágenes materiales, imágenes que circulan por una sociedad, en exhibiciones y en periódicos, en la televisión y en el cine, etc. (Feld, Stites Mor).

Después de establecer este marco teórico, vamos a analizar la exposición fotográfica Yuyanapaq, muestra que según la CVR tendría el valor de Informe Visual del conflicto. En simultáneo, exploramos uno de los hábitos-lectores que predeterminaron una manera de ver e imaginar el conflicto armado en el Perú: la lectura del Informe de Uchuraccay. Este discurso letrado habría sido difundido en su momento como una explicación “lógica” de los hechos. Según Poole, Rojas (2010) y Ubilluz (2010), este informe presidido por el célebre escritor Mario Vargas Llosa, habría configurado una manera de entender y pensar el conflicto, un *habitus* cómodo, familiar y económico que habría “naturalizado” y reproducido la dicotomía civilización/barbarie. Siguiendo a Pierre Bourdieu, Carlos Vargas-Salgado (2011) nos dice que un *habitus* de lectura “podría ser verbalizado en síntesis como la inculcación de esquemas de percepción y apreciación que explican ideas, conductas y juicios, muchos de los cuales aparecerán como *naturales*”. En el caso del Informe de Uchuraccay, este consenso se manifiesta en la diseminación y expansión de un discurso hegemónico y centralista, predominantemente limeño y costeño, que reproduce *un habitus que nos enseña a leer* las

³ Siguiendo a Gonzáles Stephan (2006), consideramos indisociable el vínculo entre las imágenes materiales de una cultura visual y la configuración de un imaginario nacional que se desprende de dichas imágenes.

imágenes del conflicto armado; en otras palabras, un *hábito-lector*. Más allá del talento del reconocido escritor en su medio, queremos observar cómo una visión letrada puede configurar una manera de leer las imágenes de aquellos años y cómo esta predisposición puede pasar desapercibida de un medio a otro, del Informe de Uchuraccay a los medios de prensa, o del informe a una obra cinematográfica, como veremos en el tercer capítulo.

Asimismo, planteamos una lectura deconstructiva de tres fotos del archivo *Yuyanapaq*, como vía práctica para alumbrar ciertos espacios que quedaron fuera de la puesta en escena de la exposición en la casa-museo Riva-Agüero y como una propuesta para ir más allá del hábito-lector del Informe de Uchuraccay. Cuando hablamos de una lectura deconstructiva nos referimos a una lectura semiótica, es decir, una lectura que observa con atención la retórica de la imagen y sus códigos visuales; sus códigos literales (la leyenda que acompaña una fotografía), sus códigos denotativos (la abstracción de las partes contenidas en una imagen) y sus códigos connotativos (los sentidos simbólicos y culturales que configuran una o varias interpretaciones de una imagen). En tal sentido, queremos observar las imágenes más allá de su *invisibilidad* aparente, asumiendo tal y como sugiere Roland Barthes (1980) que “*privées d’un principe de marquage, les photos sont des signes qui ne prennent pas bien, qui tournent, comme du lait. Quoi qu’elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible: ce n’est pas elle qu’on voit.*” (18). Consideramos que una metodología que utiliza el análisis semiótico de la imagen podría contribuir a des-esencializar los discursos hegemónicos de la memoria, vehiculando así, nuevas maneras de pensar la problemática del conflicto armado peruano desde la cultura visual.

Para cerrar el segundo capítulo, vamos a explorar tres películas peruanas que habrían configurado tres maneras de imaginar el conflicto, y en consecuencia, tres maneras de pensar

la memoria. Empezaremos por *La boca del lobo* (1988) de Francisco Lombardi, un filme que tuvo gran cobertura mediática, la aprobación del primer gobierno de Alan García y todas las puertas abiertas para configurar una memoria sobre la primera etapa del conflicto. En segundo lugar, vamos a explorar el filme *La vida es una sola* (1993) de Marianne Eyde, una película que se distanció de *La boca del lobo* y otorgó una voz activa a los pobladores de una comunidad campesina imaginada, tanto como a los militantes senderistas. Por dicha razón *La vida es una sola* fue “enlatada” por el gobierno de Fujimori y catalogada como película prosenderista. En tercer lugar, vamos a explorar *Sangre Inocente* (2000), un filme producido y dirigido por Palito Ortega Matute, un cineasta ayacuchano que vivió directamente el conflicto. *Sangre Inocente* contó con la colaboración y participación de algunos de los habitantes que experimentaron la violencia en carne propia. Aunque estos filmes no son los únicos que han representado el conflicto armado en el Perú, las circunstancias históricas y políticas de su producción podrían facilitarnos una idea más clara sobre los imaginarios visuales de aquella época.

En el tercer capítulo vamos a observar dos producciones cinematográficas más recientes, dentro de la etapa de la posguerra o el posconflicto, también denominada etapa de transición del fujimorismo hacia la democracia. Antes de entrar en materia, vamos a explorar las nociones de posmemoria y memoria cultural, dos conceptos que nos guiarán en la observación de los cambios sociales y culturales que configuran nuevos modos de ver e imaginar nuestra problemática. Como ya hemos señalado antes, la noción de posmemoria nos ayudará a pensar la experiencia de la generación que heredó la memoria del conflicto pero que no vivió el trauma histórico (Hirsch, 1997). La noción de memoria cultural nos servirá para entender cómo la memoria tendría el potencial para vehicular una imagen “estable” que un

grupo o colectivo comparte a través de textos, ritos, música, imágenes, museos, monumentos, en suma, artefactos culturales (Assman, Czaplicka, 1995). Después de explorar y definir este marco teórico, vamos a concentrarnos en la obra de la cineasta peruana Claudia Llosa, estableciendo un diálogo con las teorías de la memoria, revisando la crítica de su primera película *Madeinusa* (2005), tanto como la influencia del discurso del Informe de Uchuraccay, hábito-lector que se reproduce inconscientemente (o no) en el filme. Cerrando este tercer capítulo, analizaremos su segunda película, *La teta asustada* (2009), estableciendo un diálogo con la crítica del filme desde los estudios de memoria y proponiendo un análisis de tres secuencias de imágenes como una vía para ampliar la discusión sobre nuestro tema.

Consideramos que la polémica sobre la obra de Llosa podría ser un síntoma de la problemática de la memoria en el Perú. En sintonía con nuestra propuesta de lectura sobre Yuyanapaq, creemos que un análisis semiótico de su segunda película nos ayudaría a des-esencializar el discurso de la museificación (o instrumentalización) de la memoria en manos de una élite que aún permanece encerrada en sus propios paradigmas. Nos parece que la obra de Llosa toma por momentos cierta distancia, en términos estéticos e ideológicos, de aquellas visiones que configuraron un imaginario cinematográfico sobre el conflicto durante la guerra. Ciertamente, podríamos y esperamos ampliar nuestra investigación observando otras películas que han tratado el tema de la memoria del conflicto armado peruano. Sin embargo, creemos que la obra de Claudia Llosa ha sido una de las más polémicas en términos de recepción, generando tal vez sin quererlo, nuevos espacios de crítica a los discursos hegemónicos de la memoria.

Si bien una de las imágenes inmateriales que veremos a través de esta exploración evoca las disonancias entre el discurso de la CVR y los discursos de las memorias silenciadas

durante el conflicto, otra imagen evoca también un cambio de paradigma que coincide con las transformaciones urbanas y con el desvanecimiento de las memorias inscritas en el cuerpo social y en la psiquis del país. Sin embargo, nuestra investigación también vislumbra una tercera imagen que sugiere la emergencia de un nuevo cine nacional “regional” y parece indicarnos que las voces que ayer fueron silenciadas en el Perú, están emprendiendo un trabajo de recuperación de la memoria en la representación de sus propios recuerdos y sus propias visiones sobre los años de violencia.

Reconocemos los límites de nuestro enfoque metodológico, y consideramos pertinente ampliar nuestra investigación estudiando la recepción de los artefactos que analizamos, por ejemplo, a través de entrevistas al público (urbano, rural, local, extranjero, etc.) que estuvo y está expuesto a dichos artefactos en sus diversos formatos (originales, copias, etc.). Asimismo, nuestro análisis no profundiza en las visiones insurgentes (Sendero Luminoso, MRTA) y contra-insurgentes (Fuerzas Armadas) del conflicto, pero reconoce que un análisis de dichas perspectivas podría profundizar más en la complejidad del tema. Aún así, nuestra propuesta espera acercarse a un campo que nos parece aún poco explorado en los Estudios de memoria sobre el Perú; el campo de los Estudios visuales. Sin duda, este enfoque no espera ser la única vía posible para pensar y analizar la cuestión de la memoria.

1. La problemática de la memoria del conflicto armado

Antes de entrar en la problemática de la memoria del conflicto armado en el Perú (1980-2000), vamos a trazar algunas ideas sobre la especificidad histórica, geográfica, política y social del conflicto. Luego, tomando como referencia el trabajo de la “Comisión de la verdad y reconciliación” (CVR), presentaremos una cronología de los acontecimientos, la expansión de la violencia armada y las acciones de los principales actores. Después, vamos a referirnos al trabajo de la CVR en el contexto del periodo de transición del fujimorismo hacia la democracia (2000-hasta la actualidad), explicando el debate sobre la memoria que emerge desde los diversos frentes políticos luego de la presentación del Informe Final en 2003. Ya instalados en este debate, abordaremos la polémica sobre la construcción del Museo de la memoria o “Lugar de la memoria, tolerancia e inclusión social”, estableciendo un diálogo con la problemática de la memoria del conflicto. Asimismo, revisaremos la controversia sobre el monumento “Ojo que llora”, uno de los espacios arquitectónicos y memoriales que más discusión han generado recientemente en el Perú. Luego proponemos una reflexión sobre aquello que Andreas Huyssen ha denominado “la museificación de la memoria”, observando los vínculos con la exploración previa sobre los debates de la memoria en la arena política y social peruana. Por último, establecemos un diálogo con la teoría crítica del “discurso globalizado de la memoria” y planteamos una lectura sobre el rol de los actores políticos que intervinieron en esta polémica, como una vía para recuperar aquellos espacios de discusión que todavía permanecen vacíos o siguen siendo incuestionables.

1.1 El contexto histórico del conflicto armado en el Perú

Durante la segunda mitad del siglo XX, el Perú vivió uno de los momentos más sangrientos de su historia republicana. El periodo comprendido entre 1980 y 2000 ha sido denominado “conflicto armado”, aunque también se le han asignado otras denominaciones como “época del terrorismo”, “guerra civil”, “guerra popular”, “revolución”, entre otras. La violencia desatada entre el Estado peruano, Sendero Luminoso y el MRTA dejó una profunda marca en la psiquis colectiva y en el cuerpo social del país. Los resultados de la investigación emprendida por la “Comisión de la verdad y reconciliación del Perú” (CVR) determinaron el siguiente diagnóstico: el conflicto armado en el Perú dejó un saldo aproximado de 69,280 ciudadanos muertos y tuvo una concentración significativa en la sierra del país. Según la CVR, tres de cada cuatro víctimas mortales fueron campesinos quechua-hablantes y en un número significativo se trató de niños, mujeres, hombres, familias enteras, cuya única lengua era el quechua. Paradójicamente, este amargo episodio de la historia peruana se produjo durante los gobiernos “democráticos” de Fernando Belaúnde Terry (1980-1985), Alan García Pérez (1985-1990) y Alberto Fujimori Fujimori (1990-1995; 1995-2000)^{4 5}.

De acuerdo con las estimaciones de la CVR, alrededor de un 85% de las víctimas del conflicto armado fueron registradas en los departamentos de Junín, Huánuco, Huancavelica,

⁴ Aunque el gobierno de Fujimori degeneró en su segunda etapa en una “dictadura” en la que se alteró el orden constitucional, algunos críticos consideran que algunas de las medidas autoritarias de Fujimori fueron aprobadas por un porcentaje significativo de la población peruana (Cotler, Vergara, 2013: 35-44).

⁵ La CVR nos dice que “la combinación de democracia constitucional y violaciones de los derechos humanos obliga a un análisis más detallado de la relación entre la violación específica y la cadena de mando” y además señala que “en las zonas declaradas en estado de emergencia se suspendió, fácticamente, el estado de derecho y la constitucionalidad” (Hatun Willakuy, 2003: 30).

Apurímac, San Martín y Ayacucho, este último con más del 40% de casos⁶. Según Carlos Vargas-Salgado, “desde el punto de vista geográfico, hubo una correlación entre vivir en un departamento de la sierra peruana y una mayor posibilidad de ser víctima del conflicto” (25-26). Las denuncias sobre violaciones de derechos humanos confirman que muchos de los abusos fueron posibles debido a prejuicios étnicos y raciales que pretendían justificar una superioridad de los militares (de la costa y de la sierra) sobre las poblaciones más abandonadas del país, en muchos casos consideradas “salvajes” o “incivilizadas”. En muchos casos, el hecho de no poseer un documento de identificación oficial justificó la impunidad de los abusos y las violaciones, e incluso la condición de sospechoso y subversivo. Por último, los resultados del Informe Final de la CVR confirman una de las grandes tareas que encara el Estado peruano y la sociedad civil en el siglo XXI: la inclusión social (simbólica y material) de los más afectados por la violencia y la des-esencialización de los discursos “civilizadores”.

La CVR afirma que la responsabilidad del conflicto armado estuvo sobretodo en manos del grupo terrorista Sendero Luminoso, aunque también reconoce el rol del Estado y de las Fuerzas Armadas. A finales de la década de los 80s, un ala del Partido Comunista Peruano (PCP) liderada por Abimael Guzmán Reynoso rompió definitivamente sus vínculos con la izquierda más radical de aquel momento⁷. Este grupo entró en la clandestinidad y adoptó el nombre de Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP-SL). En 1980, Sendero Luminoso estableció su centro de operaciones en la ciudad de Huamanga (Ayacucho) y

⁶ Tal como señala Juan C. Godenzzi (2007), “Ayacucho es uno de los departamentos del sur andino peruano con mayor población quechuahablante. Según el censo de 1993, el 28,7% de la población tiene el español como primera lengua; y el 71,1% el quechua. Mientras que en las áreas urbanas los porcentajes de hablantes de español y quechua como lenguas maternas son más equilibrados (43,3% y 54,4%, respectivamente), en las rurales, como cabría de esperar, la diferencia es muy significativa (12,8% para el español vs. 87% para el quechua).” (38)

⁷ Para más detalles sobre la fragmentación de la izquierda peruana durante la época del conflicto, revisar el capítulo 2.4 (Los partidos de izquierda) en el tomo III (Los actores políticos e institucionales) del Informe Final.

declaró el inicio de una “guerra popular” contra el Estado peruano. La CVR señala que en un inicio Sendero Luminoso contó con apoyo de la población, aunque aclara que hubo marcha atrás al constatar que los ideales de la agrupación justificaban la violación de derechos humanos. Según el sociólogo Gonzalo Portocarrero (1998), los senderistas desarrollaron su estrategia de adoctrinamiento en aquellos lugares donde el Estado tenía una presencia débil (o casi nula), construyendo su discurso ideológico sobre la base de una lectura particular del marxismo, leninismo y maoísmo. Luego introducían su doctrina ideológica a través de elementos propios del sincretismo religioso de las comunidades a las que llegaban. De esta manera, los senderistas lograban construir una lógica que encontraba acogida en los sectores más desfavorecidos de la población, fundiéndose en la cultura local gracias a una forma de mesianismo y exagerado culto a la personalidad. Estas características han sido evidenciadas en la iconografía y el discurso del autodenominado “pensamiento Gonzalo”, ideología en la cual se fusionaban la imagen del líder senderista y su doctrina⁸.

Mientras en la sierra peruana los seguidores del “pensamiento Gonzalo” eliminaban a quienes consideraban traidores de su proclamada “guerra popular”, y los militares arrasaban poblaciones enteras, la violencia del conflicto era percibida en la capital como una serie de hechos ocurridos en algún país lejano. Paradójicamente, esta actitud cambió con el transcurrir de los hechos, y, de manera palpable, con la llegada de la violencia y el caos a la antiguamente denominada “ciudad de reyes”. Uno de los eventos que radicalizaron la visión limeña del conflicto fue la explosión de un “coche bomba” en la calle Tarata, distrito de Miraflores, uno de los barrios acomodados de Lima. El atentado de Tarata en 1992 dejó un saldo de cuarenta

⁸ Para una mejor comprensión del fenómeno senderista revisar las investigaciones de Alberto Flores Galindo (1986, 1988), Carlos Iván Degregori (1996) y Gonzalo Portocarrero (1998, 2012).

muertos además de daños materiales significativos. Antes, la percepción limeña del fenómeno senderista tenía como referencia los sucesos ocurridos en la comunidad campesina de *Uchuraccay* (Huanta, Ayacucho) en 1983, evento trágico en el que según el Informe de Uchuraccay nueve periodistas fueron asesinados por los lugareños. Como veremos más adelante, la mediatización de este informe presidido por el escritor Mario Vargas Llosa configuró distintas maneras de interpretar e imaginar el conflicto armado.

En 1982 el presidente Belaúnde se pronunció a favor de la pena de muerte, y luego de condenar la “delincuencia terrorista” y declarar “estado de emergencia” en todo el país, dejó el control de la situación en manos de las Fuerzas Armadas. Dos años más tarde, se sumó al conflicto el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), grupo armado que coincidía en parte con los ideales de Sendero: ambos bandos buscaban desestabilizar violentamente el régimen de turno. Tal como señala la CVR, el gobierno de Belaúnde “delegó en las autoridades militares amplias facultades y renunció a ejercer sus potestades para impedir o sancionar los graves atropellos contra la población” (*Hatun Willakuy*, 2003: 159). Ante los resultados desfavorables en la lucha anti-subversiva iniciada por Belaúnde, se formaron los primeros Comités de autodefensa en las localidades rurales, bajo el auspicio de las Fuerzas Armadas. Por último, entre 1987 y 1992 se sumaron al conflicto dos grupos paramilitares: el Comando Rodrigo Franco, vinculado al gobierno de García, y el Grupo Colina, vinculado al gobierno de Fujimori, ambos responsables de desapariciones selectivas, torturas y masacres.

El estado de corrupción social, moral e institucional del país llegaba a un punto insostenible en el momento en que Fujimori asumía el poder por tercera vez. Ante el destape de los “vladivideos” (colección de videos dónde vemos al ex-asesor presidencial y ex-colaborador de la CIA, Vladimiro Montesinos, entregando coimas a personajes políticos,

empresariales y mediáticos), Fujimori se fugó a Japón y días más tarde renunció a su mandato. En 2000, el poder legislativo lo destituyó oficialmente y nombró a Valentín Paniagua Corazao (2000-2001) como presidente interino. La Comisión de la verdad y reconciliación del Perú (CVR) se creó en 2001, durante el denominado “periodo de transición del fujimorismo hacia la democracia”. El Informe Final de la CVR se presentó oficialmente en 2003, durante el mandato del presidente Alejandro Toledo Manrique (2001-2006). Esta extensa investigación sobre el conflicto establece una cronología que señala cinco periodos históricos.

La primera etapa se inició en mayo de 1980, cuando Sendero Luminoso efectuó la quema de ánforas electorales en el poblado de Chusqui (Ayacucho), y culminó con la autorización de la contraofensiva de las Fuerzas Armadas por parte del gobierno belaundista en diciembre de 1982. En esta fase, las acciones senderistas no tuvieron gran repercusión en el imaginario colectivo de la capital o fueron percibidas como parte de una coartada que al igual que en otros países de América Latina, querría desacreditar a las organizaciones políticas de izquierda. Belaúnde enfrentó un periodo social agitado, los sindicatos se habían fortalecido en su experiencia anterior frente a la dictadura militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975). Este hecho sumado al tratamiento común-delincuencial del fenómeno senderista, determinó el fracaso del segundo gobierno belaundista. Su visión sesgada sobre la inteligencia defensiva aunada a la débil constitución de la seguridad policial terminó por fortalecer a los senderistas.

El segundo periodo del conflicto se inició en enero de 1983 con la instalación de un comando militar en Ayacucho y finalizó con la matanza de los penales en junio de 1986. Durante estos años se consolidaron tanto las acciones militares de las Fuerzas Armadas como las de Sendero Luminoso. A pesar del avance de las fuerzas contrasubversivas, los senderistas lograron forjar las bases de su autodenominado “ejército guerrillero popular”. En este periodo,

los esfuerzos que abogaban por la promoción social como estrategia contrainsurgente fueron descartados como posibilidad por los altos mandos de las Fuerzas Armadas. Sendero Luminoso fue responsable de las matanzas de Lucanamarca (1983) y Huancasancos (1983), mientras que las Fuerzas Armadas fueron responsables de las matanzas de Socos (1983), Pucayacu (1984), Putis (1984) y Accomarca (1985), todas ocurridas en el departamento de Ayacucho. Cuando Alan García asumió la presidencia en 1985, el APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) creyó ver la lógica de un sector pobre del interior del país que reaccionaba ante la indiferencia de un poder local “blanco costeño”. El líder del partido aprista consideró que era posible tomar el espacio ocupado por los senderistas a través de políticas sociales contra la pobreza y sustentó su optimismo en el ligero crecimiento económico de sus primeros años de gobierno. García quiso ver en el partido fundado por Haya de la Torre (1875-1979) un vínculo histórico que lo uniría al destino del pueblo. Empero, durante su gobierno se produjeron las matanzas extrajudiciales en los penales El Frontón y Luriganchó.

La tercera fase del conflicto se inició en junio de 1986 con la matanza de los penales y culminó en marzo de 1989 con el ataque senderista (en alianza con el narcotráfico) al puesto policial de Uchiza. A partir de 1986 el conflicto se expandió; Sendero amplió sus operaciones a nivel nacional-regional (fuera de Ayacucho, en Puno, Junín y el valle del Huallaga) e implementó la práctica de asesinatos selectivos de autoridades políticas y administrativas. Mientras tanto, el MRTA suspendió su tregua con García, contando incluso con el apoyo de la oposición al gobierno. Ante los intentos de estatización de la banca, los principales grupos empresariales de aquel momento se unieron contra García y su modelo autárquico. Durante esta etapa, el gobierno perdió radicalmente el control del manejo económico, tal como lo atestiguan la hiperinflación, la devaluación monetaria y la escasez de productos básicos. Este

hecho sumado al deterioro institucional, los altos niveles de corrupción e inseguridad ciudadana y una gran deficiencia en la administración pública, hacen de la primera gestión de García una de las peores en la historia del Perú.

La cuarta etapa se inició en marzo de 1989 luego del ataque al puesto policial de Uchiza y culminó en septiembre de 1992 con la captura del líder senderista Abimael Guzmán y los principales cabecillas de esta agrupación. En este periodo Sendero Luminoso intensificó radicalmente sus acciones en las principales zonas urbanas del país; a estas alturas, los senderistas veían en su “guerra popular” la posibilidad de una “guerra de liberación nacional” más allá de las fronteras, contemplando incluso una posible intervención de EEUU. Esta vez el gobierno insistió en la creación de Comités de autodefensa en zonas rurales, ganando terreno en las zonas previamente ocupadas por Sendero. En simultáneo, aplicó una estrategia de eliminación selectiva de personas, en los comités populares de barrios marginales y en las universidades públicas. En este clima de álgida violencia, Alberto Fujimori ganó las elecciones de 1990 en una reñida contienda electoral frente al escritor Mario Vargas Llosa. Ya debilitado en el interior del país, Sendero Luminoso se expandía rápidamente en la capital, mientras que el MRTA intentaba negociar con el nuevo gobierno utilizando la vía de la extorsión y el secuestro de personajes políticos y empresariales. Dos años más tarde, el 5 de abril de 1992, Fujimori dio un “auto-golpe”, disolvió el poder legislativo y estableció un “gobierno de emergencia y reconstrucción nacional”⁹.

El quinto periodo se inició con la captura de Abimael Guzmán en septiembre de 1992 y culminó con la fuga de Fujimori al Japón en noviembre de 2000. Durante esta etapa, las

⁹ La CVR señala que “El desprestigio de la clase política y el deseo de la población de vivir con mayor seguridad, hicieron del ‘auto-golpe’ una medida popular” (*Informe Final*, Tomo VII, Capítulo 2.60).

Fuerzas Armadas y los Comités de autodefensa ganaron terreno en las zonas de mayor influencia senderista. Por otro lado, se produjo una ruptura en la cúpula de Sendero Luminoso; el acuerdo de paz propuesto por Guzmán para ablandar su condena dividió a los senderistas. No obstante, a pesar de una disminución de los actos delictivos en las zonas de emergencia, el gobierno mantuvo un esquema contrainsurgente adecuado a fines políticos que buscaban la permanencia de Fujimori en el poder. En 1995, el pleno del congreso aprobó una ley que garantizaba absoluta impunidad para los agentes del Estado implicados en violaciones de derechos humanos. Por último, el gobierno de Fujimori sostuvo su permanencia en el poder en complicidad con algunos medios de comunicación, el ala ultraconservadora de la Iglesia Católica y los grupos de poder económico, instigando a la población al miedo psicosocial, teatralizando y exacerbando la realidad bajo la máscara de la amenaza latente del terrorismo.

1.2 El debate de la memoria luego del Informe Final de la CVR

La Comisión de la verdad y reconciliación (CVR) se formó en Junio del 2001 y estuvo presidida por Salomón Lerner Febres, ex-rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); Monseñor Luis Bambarén Gastelumendi, Monseñor José Antúnez de Mayolo, Padre Gastón Garatea Yori, representantes de la Iglesia Católica; el Pastor Humberto Lay Sun, representante de la Iglesia Evangélica; el Tnte. Gral. FAP Luis Arias Grazziani, representante de las Fuerzas Armadas; y otros especialistas de tendencia social-progresista, varios de ellos vinculados a la PUCP, aunque también a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSCH). Solo uno de los doce comisionados representó las áreas más afectadas por la violencia. La gran mayoría venía de algún centro urbano y tenía como lengua materna el castellano.

La CVR se encargó de investigar las violaciones de derechos humanos y aclarar las responsabilidades de los principales actores del conflicto. Para ello realizó un trabajo de acopio y análisis de información, poniendo especial atención en los casos de los más afectados por la violencia. En otras palabras, el trabajo de la CVR del Perú consistió en “el levantamiento de información, a través de entrevistas y testimonios, en los que por primera vez se oyó hablar de masacres y desapariciones que pasaron generalmente poco advertidas en la opinión pública urbana.” (Vargas-Salgado, 25). El Informe Final de la CVR se hizo público el 28 de Agosto de 2003. Este documento está conformado por 10 tomos (cada uno de más o menos 500 hojas) de un total de 8,000 páginas, organizadas discursivamente sobre la base de un archivo de datos-fuente que nos informa acerca de los 20 años de violencia que afectaron al país (1980-2000)¹⁰.

Teniendo como referencia el Informe Final, en 2004 se editó el documento *Hatun Willakuy: versión abreviada del Informe Final de la CVR* y se imprimieron alrededor de 20 mil copias de este resumen de casi 400 páginas, también accesible al público en general al precio de 3 dólares¹¹. En 2008, con ayuda económica de la Obra Episcopal de Cooperación al Desarrollo de la Iglesia Católica de Alemania (MISEREOR) se publicó una nueva versión de *Hatun Willakuy*. Existen otras versiones resumidas del Informe Final, impresas y editadas en 5 tomos por el Instituto Bartolomé de las Casas y el Centro de Estudios y Publicaciones (2008), ambas instituciones vinculadas a la difusión de la Teología de la liberación. Según Vargas-Salgado, estas versiones en papel cubrirían en cierta medida el vacío dejado por la ausencia de

¹⁰ <http://cverdad.org.pe> el

¹¹ *Hatun Willakuy* es una locución quechua se puede traducir al castellano por “gran relato”.

versiones impresas del Informe Final completo, todavía inaccesibles para un público masivo, tampoco dispuestas en bibliotecas nacionales ni en centros de documentación públicos.

La CVR ha difundido su investigación también en otros formatos como: la publicación de versiones digitales del Informe Final y el resumen *Hatun Willakuy* (ambos descargables en Internet); la exposición fotográfica *Yuyanapaq: para recordar* en calidad de Informe Visual, inicialmente en la casa-museo Riva Agüero, difundida en el extranjero y actualmente en el Museo de la nación; un video-documental sobre dicha exposición; la edición de libro de imágenes *Yuyanapaq: para recordar-Relato visual del conflicto armado interno (1980-2000)*; y un CD interactivo que acompaña dicha publicación. Existe un archivo visual Yuyanapaq (fotografías) que sirvió de fuente para crear la muestra y es accesible vía la página Internet de la CVR. Por otro lado, la CVR ha sugerido la creación de espacios para “mostrar, ver, recontar y reflexionar sobre el pasado reciente” (Milton, Ulfe, 2010), indicando que dichos lugares deberán habilitarse tanto en la capital como en las regiones más afectadas por la violencia. Por último, algunos ex-miembros de la CVR intervinieron en la polémica sobre la construcción del Museo de la memoria, espacio arquitectónico y museográfico que estará ubicado en la capital como parte de un proyecto urbanístico más amplio.

La presentación del Informe Final de la CVR provocó un acalorado debate entre los actores políticos. Entre algunas de las voces que descalifican el trabajo de la comisión se encuentran: el cardenal Juan Luis Cipriani, voz del Opus Dei y allegado del gobierno fujimorista; Rafael Rey Rey, dirigente del Opus Dei, ex-parlamentario fujimorista y ex-ministro del segundo gobierno de García; y Luis Giampietri Rojas, ex-general de la Marina de Guerra y ex-vicepresidente del segundo gobierno de García. Estas voces del ala derecha ultraconservadora peruana reiteran sus acusaciones contra los comisionados y las ONGs de

defensa de derechos humanos, llegando incluso a calificarlos de prosenderistas. Según Vargas-Salgado, el discurso que se propaga en círculos de allegados a las Fuerzas Armadas e intenta desprestigiar el trabajo de la CVR ha encontrado un espacio de divulgación en la Asociación Defensores de la Democracia contra el Terrorismo (Addcot), “una asociación civil de carácter educativo y cultural, autónoma e independiente, sin fines de lucro, constituida por Oficiales Generales del Ejército del Perú en situación de retiro [...] así como por civiles y militares que, previa calificación, deseen asociarse” (56). Addcot ha publicado en 2006 un libro bajo el título *El terrorismo en el Perú, 1980-2000. Versión de los militares que lo combatieron*¹².

También se ha cuestionado la validez del método estadístico empleado para determinar el número de víctimas. Antes de realizar la proyección, la CVR manejaba una cifra de 32,000 muertes, 20,500 perpetradas por el Estado peruano y 11,400 por Sendero Luminoso (Rendón: 2013). La polémica se produjo después de que los comisionados adelantaran los resultados del estudio cuantitativo, generando expectativa y críticas en la opinión pública. Los comisionados de la CVR anunciaron que la cifra estimada de 30,000 víctimas se iba a duplicar y no dudaron en afirmar que Sendero Luminoso era el principal perpetrador. Sin dejar de condenar la violencia ejercida por los senderistas y por los militares, algunas críticas pusieron en tela de juicio los resultados de la estimación final. Según Vargas-Salgado, estos cuestionamientos metodológicos se enfocaron en “la extrapolación, usada por los técnicos de la CVR para contar el número aproximado de víctimas” (22). De acuerdo con este criterio, la extrapolación

¹² Sobre este punto, la historiadora Cynthia Milton (2014) nos dice que “in Peru, memory is not synonymous with human rights. “Memory” has become the trope used by individuals and groups who wish to promote a heroic narrative for the armed forces, and culture has become the battlefield where they contest the meaning of “memory” with those who fail to see their heroism. [...] The quasi-denialist rewriting of the war era reaffirms the role of the armed forces in it without seeking to reform the institution. This narrative pretends a democracy and a peace, without acknowledging the thousands of common graves on which Peruvians walk or the root causes of poverty, racism, and exclusion that perpetuate continued discontent.” (24)

estadística habría revertido la estimación inicial que asignaba mayor responsabilidad a los agentes del Estado, y en ese caso los posicionaba como principales victimarios. Por último, el debate de las cifras parece tomar dos direcciones: por un lado, aquella que sostiene que los senderistas no podrían haber matado más gente que los agentes del Estado puesto que tenían menos poder bélico; y por otro lado, aquella que afirma a rajatabla que todo el trabajo de la CVR es sesgado y se habrían inflado las cifras para perjudicar a la imagen de las Fuerzas Armadas (Palacios, 2013)¹³.

Cabría mencionar que se unen indirectamente al debate (aunque no precisamente invitados) los voceros del Movimiento por Amnistía y Derechos Fundamentales (Movadef), agrupación que demanda el indulto de los principales líderes senderistas. Según Pablo Sandoval (2012), el Movadef es una fachada política de Sendero Luminoso que pretende reintroducir la ideología del “pensamiento Gonzalo” en el sistema educativo público. Para el ex-presidente de la CVR, Salomón Lerner Febres, el surgimiento de Movadef es una prueba que sugiere el desacierto de los argumentos contra la CVR. Lerner Febres sostiene que la ausencia de una política educativa estatal coherente con las conclusiones del Informe Final de la CVR habría permitido la re-infiltración de Sendero en ciertas universidades públicas (Andina, 2012). Por último, Manuel Valenzuela (2012) sugiere que tampoco se ha investigado mucho acerca de aquellas memorias divergentes que todavía perviven dentro del sistema penitenciario peruano. Valenzuela nos dice que “entre los subversivos presos existen dos categorías: los organizados y los desvinculados. Los organizados son los que tienen una vinculación con Sendero Luminoso...” (s/n), mientras que “en el caso de los desvinculados,

¹³ Se puede seguir este debate en el siguiente enlace <http://grancomboclub.com/2010/08/la-cvr-cronica-de-una-cifra-anunciada.html>

existen dos grupos: los que se acogieron a la ley de arrepentimiento y los que se desvincularon de la organización sin colaborar con el Estado, quienes argumentan que su ideología sigue vigente, pero su filiación ha culminado.” (s/n)

Por otro lado, según la historiadora Cynthia Milton (2007), una encuesta llevada a cabo por la Revista del Instituto de defensa legal (Ideele)¹⁴ sugirió que la mayoría de limeños de diferentes niveles socio-económicos aprueba el trabajo de la CVR (13). Sin embargo, este sondeo no indicó que varios de los voceros de los partidos políticos implicados en la violación de derechos humanos descalifican los resultados del Informe Final. Se podría suponer *a priori* que la crítica provino únicamente de estos partidos, sin embargo las comunidades más afectadas por la violencia también cuestionaron la creación de dicha comisión. Milton (2007) nos dice que muchos de los habitantes de estos pueblos habrían preferido que los fondos implicados en la creación de la CVR se utilicen en reparaciones civiles y/o en la reconstrucción de sus comunidades. Algunas críticas incluso distorsionaron hechos factuales del Informe Final señalando que “la verdad es también una forma de terrorismo y en consecuencia la CVR estaría vinculada al terrorismo” (14-15). Un ejemplo material recopilado por Milton luego de la presentación del Informe Final señala que en aquellos días se podía ver el *graffiti* anónimo “CVR=SL”, escrito y sobre-escrito en una de las paredes de la ciudad de Huamanga.

Siguiendo a Milton, parecería que las reacciones negativas ante la comisión reflejan un mismo discurso político: el discurso de quienes consideran que la CVR habría exagerado sus conclusiones para perjudicar a las Fuerzas Armadas y el discurso de quienes criticaron en un

¹⁴ Revista *Ideele* es una publicación asociada a la defensa de los derechos humanos y a la democracia representativa.

tono similar a los grupos de derechos humanos. No obstante, este ejemplo sugiere también que el discurso promovido por la CVR no ha llegado efectivamente a los más afectados por la violencia o que por alguna razón ha sido interpretado de manera negativa. Este argumento toma fuerza en la tesis de Vargas-Salgado: no existe en el Perú una política cultural promovida por el Estado a través de sus instituciones, una política cultural gubernamental que establezca un diálogo con las recomendaciones propuestas por la CVR. Por lo tanto, podemos afirmar que el ejemplo de la inscripción borrada y re-escrita es una metáfora que evoca la actual controversia sobre el tema de la memoria del conflicto armado en el Perú. Por último, el palimpsesto en el *graffiti* es también un síntoma de que “la verdad” de aquello que ocurrió durante los años de violencia está todavía en pleno debate y es un indicio de que las maneras de imaginar discursivamente los recuerdos del posconflicto están aún en disputa.

La interpretación negativa del discurso de la CVR en los lugares más afectados por la violencia podría explicarse en cierta medida en la difusión pública del Informe Final. Al parecer, la difusión del trabajo de la CVR no habría pretendido ser masiva, olvidando así la realidad geo-política y las condiciones socio-económicas del país. Sabemos que las versiones en formato impreso accesibles a un público masivo han sido escasas, y tampoco las ediciones completas del Informe Final han sido dispuestas en bibliotecas públicas o en centros de investigación nacional¹⁵. Aunque las versiones digitales hayan querido corregir este impasse, la difusión del trabajo de la CVR ha sido insuficiente si consideramos que tan solo un 16% de la población peruana cuenta con acceso a Internet (Vargas-Salgado). Este argumento sugiere que el público objetivo del Informe Final no ha sido el público masivo, sino más bien “el

¹⁵ Llama la atención que en la página web de la CVR (<http://www.cverdad.org.pe/>) solo existan las vías de acceso en inglés y en español, más no en quechua.

público educado de clase media ilustrada, habituado a consumir libros o contar con acceso completo a servicios de Internet” (77-78). En tal sentido, podríamos pensar que “el propio trabajo de difusión de la CVR acusa una fuerte tendencia elitista” (77-78), reproduciendo justamente aquello que quiere criticar¹⁶.

Estos antecedentes preliminares parecen confirmar que el debate sobre el trabajo documental e historiográfico de la CVR tiene múltiples interpretaciones, cada una con un manto discursivo que oculta un interés político en la lucha por legitimar “una verdad”. Empero, no deberíamos olvidar que este debate sobre la historia de un conflicto cuya memoria permanece abierta, también implica experiencias personales, vivencias íntimas rememoradas en espacios privados. Estos recuerdos individuales no habrían quedado recluidos en el espacio íntimo de cada persona afectada por la violencia, habrían salido hacia el exterior o hacia el espacio público, y así, habrían configurado un nuevo espacio de memoria, esta vez en la arena política. Por otro lado, nuestra primera aproximación a la problemática de la memoria del conflicto armado peruano parece sugerir que las distancias entre las “verdades” que se defienden estarían marcadas por un hecho: los peruanos no han vivido las causas y los efectos de la guerra de manera homogénea. En tal sentido, nos interesa explorar de qué manera el debate público sobre el conflicto ha afectado, afecta y afectará posibles configuraciones de memoria, cómo una visión de la memoria del conflicto podría ser asumida o transformada por la generación que no lo vivió, o por la generación del posconflicto. En suma, queremos observar cómo se reconfiguran los discursos de la memoria en el Perú desde la sociedad y la

¹⁶ Aunque Vargas-Salgado no descalifica todo el trabajo de la CVR, considera importante contextualizar su difusión observando las condiciones de acceso a la información pública en el Perú.

cultura, entendiendo la cultura en un sentido no restringido, aunque enfocados en la cultura visual, es decir, en el museo y en el monumento, y en particular, en el cine y en la fotografía.

Por lo pronto, proponemos como hipótesis que el debate sobre la memoria del conflicto armado en el Perú marca un punto de quiebre histórico: ha reabierto viejas heridas y pasados mal cicatrizados; ha pasado del espacio privado de los afectos al espacio público de las emociones (entendiendo la emoción como un afecto depurado); ha sido mediatizado y empaquetado de acuerdo a diversos intereses políticos; ha puesto en evidencia el síntoma de profundo malestar que acalla un cuerpo social roto por años de violencia acumulada, violencia que incluso tendría sus orígenes en hechos fundacionales de la nación peruana (Flores Galindo, 1999; Cotler, 2005; Drinot, 2005). Aunque este argumento podría invocar la idea benjaminiana sobre la incapacidad para narrar experiencias luego de la guerra, nuestra contra-hipótesis sugiere que hoy en el Perú parece ocurrir lo contrario, ya que observamos una gran producción de artefactos culturales de memoria luego de la presentación del Informe Final de la CVR¹⁷. Sobre este punto, Milton (2014) nos dice que “spheres of representation are prominent in Peru’s ongoing memory negotiations precisely because of the CVR’s limited political impact and the commission’s inability to pass on their findings as Peru’s collective memory.” (16)¹⁸. En efecto, parecería que en el Perú se está reconfigurando un pasado (no tan

¹⁷ En su ensayo *El narrador*, Walter Benjamin nos dice que los sobrevivientes de la primera guerra mundial “en lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca.” (112). Según Benjamin, esta incapacidad para comunicar experiencias después de la guerra, nos dice que “el arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo [...] se trata más bien de un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares que desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que se desvanece.” (115).

¹⁸ Días previos a la presentación de este proyecto de maestría, se editó el libro *Art from a fractured past. Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru* (Milton, 2014), un valioso trabajo crítico que recopila y analiza

lejano) desde el presente, o que se está tratando de imaginar un futuro viable para el país. En otras palabras, parecería que se está negociando la historicidad de “una memoria nacional” aún en conflicto con “otras memorias” también reclamadas como “nacionales”.

Tal como señala Carlos Iván Degregori (2009), esta negociación coincide con un cambio en la composición generacional de la población que corresponde a un cambio de paradigma. Muchos de los nuevos ciudadanos peruanos implicados en este proceso no vivían durante la guerra, aunque algunos escucharon los testimonios de la generación precedente. De aquellos que oyeron estas memorias, algunos las asumieron simplemente como una herencia, mientras que otros decidieron reconstruir sus propias memorias del conflicto, sus “posmemorias”. Según Marianne Hirsch (2001), la noción de posmemoria nos ayuda a entender “la respuesta de la segunda generación al trauma de la primera” y observar “por un lado, la tendencia hacia la repetición como paradoja, y por otro, lo singular en la iconicidad de las imágenes” (8-9). Siguiendo a Hirsch, consideramos que la generación de la posmemoria podría neutralizar la reincidencia en los errores de la generación precedente, siendo “capaz de transformar la repetición en un provechoso medio para afrontar el pasado y no en un instrumento de fijación o parálisis, o en un eterno retorno al trauma” (8-9)¹⁹.

Acerca de los acuerdos nacionales de la posguerra o de la posdictadura, Milton (2007) ha señalado que algunos países optaron por transiciones de silencio implícito (por ejemplo el caso de España), asumiendo el olvido como condición necesaria para la reconciliación y argumentando que lo contrario podría reproducir el dolor, el antagonismo e incluso el

algunas de estas producciones culturales; los retablos ayacuchanos de Claudio Jiménez, las historietas Rupay, la novela de Alonso Cueto, el teatro del grupo Yuyachkani, el cine de Palito Ortega, entre otras.

¹⁹ Aún así, cabría señalar, tal como sugieren las investigaciones de Milton (2014), que en el caso peruano el problema no es tan solo el olvido entre generaciones, sino también entre las clases sociales y los actores políticos del conflicto.

conflicto. En cierta medida y a pesar de las controversias, el Perú está siguiendo el camino de aquellos países que decidieron romper el silencio (Alemania, Argentina, Bolivia, Brasil, Guatemala, Sudáfrica, entre otros), asumiendo que el diálogo ayudaría a evitar futuras confrontaciones, que hablar es necesario cuando las heridas cicatrizaron mal y que además hay mucha gente que quiere romper el silencio y ser escuchada. Una tercera vía de acuerdo nacional luego de una etapa de posconflicto, también vía extrema en comparación con las dos primeras, es aquella que ha preferido negar radicalmente lo ocurrido.

No se puede negar que el Informe Final ha abierto nuevos caminos para una posible reconciliación pensando ya en el futuro, aunque esta apertura a las historias trágicas del conflicto armado ha sido solo un primer paso, aún tibio y poco contundente²⁰. Ciertamente, creemos que no basta con establecer una comisión que investigue lo ocurrido, produzca libros, exposiciones, películas, museos u otros artefactos culturales que son parte de aquello que Andreas Huyssen (2003) ha llamado la “globalización del mercado de la memoria”. En principio, consideramos que este sonido del silencio debería ser un sonido de ruptura con “la Historia” oficial, y en consecuencia, un sonido de apertura a las historias. En otras palabras, un sonido en unísono con una política cultural polifónica capaz de abrir nuevos espacios para llegar a acuerdos que ayuden a sanar las heridas del pasado, es decir, una política cultural capaz de promover la creación de lugares de memoria donde las vivencias privadas que parten de la experiencia del sufrimiento puedan adquirir una voz política, ser incluidas simbólicamente y materialmente en el proyecto nacional.

²⁰ Sobre este punto, Milton (2014) señala que “the emergence of the commission signaled new opportunities to speak more openly about the past, giving important legitimacy to previously shunned or muted experiences. That is, “truth-telling” became part of the public domain, even at times at the national level, rather than an affair of individuals or groups.” (15)

1.3 El Museo de la memoria y el monumento “Ojo que llora”

Durante el segundo mandato de Alan García (2006-2011), el gobierno alemán ofreció una donación de 2 millones de dólares para la construcción de un Museo de la memoria. En Septiembre de 2008, luego de la visita de la ministra alemana de Cooperación Económica y Desarrollo a la exposición fotográfica Yuyanapaq, el gobierno germano formalizó la propuesta en el marco de un acuerdo de cooperación bilateral. En Abril de 2010 se publicó el resultado del concurso arquitectónico para la construcción del museo, documento que señala como ganadores a la pareja de arquitectos Sandra Barclay y Jean Pierre Crousse. Según información reciente, podemos constatar que el museo tendrá un área aproximada de 3,100 metros cuadrados, estará ubicado en el distrito de Miraflores (Lima) y supondrá un costo preliminar de tres millones de dólares (ver Anexo 1)²¹. Denise Ledgard (2013), actual directora del Lugar de la memoria, señaló que se está trabajando en la configuración de una exhibición que posiblemente incluya algunas imágenes de la exposición Yuyanapaq, muestra que seguirá alojada permanentemente en el Museo de la Nación hasta el año 2026²².

Acerca de la polémica, en principio el ex-presidente García rechazó la donación del gobierno alemán y declaró que “la memoria de un país debe ser la suma de recuerdos y por lo tanto plural y democrática, y no debe reflejar sólo el punto de vista sesgado de un grupo (la CVR)” (García, *Peru21*, 2009). También el ex-ministro de defensa, Antero Flores Aráoz, hizo público su rechazo al proyecto, expresando que “el Perú no necesita museos mientras sea pobre y con carencias sociales” (Vargas Llosa, 2009). Ante la ausencia de una “versión oficial”, algunos intelectuales reconocidos como el escritor Mario Vargas Llosa, el pintor

²¹ <http://lugardelamemoria.org>

²² <http://www.cultura.gob.pe>

Fernando de Szyszlo, el teólogo de la liberación Gustavo Gutiérrez y el sociólogo Julio Cotler, denunciaron el rechazo del gobierno peruano a través de un comunicado público, firmado conjuntamente con otras personalidades del mundo artístico, académico e intelectual²³.

Luego de una reunión a puerta cerrada en palacio de gobierno, Vargas Llosa logró convencer a García acerca de la viabilidad del proyecto. Este último decidió formar una Comisión de alto nivel (CAN) presidida por quien fuera uno de sus principales rivales políticos durante su primer gobierno. Días después, el escritor de *La ciudad y los perros* (1963) fue enviado a Chile para visitar la inauguración del Museo de la memoria del país vecino y observar sus avances en políticas de memoria. En Abril de 2010 la CAN cambió la denominación de “museo” por “lugar” y señaló que la idea de museo podría sugerir que la violencia en el Perú es cosa del pasado, cuando en realidad sabemos que aún existen remanentes dispersos de actividad senderista, además de los problemas sociales que según la CVR fueron parte del contexto que originó el conflicto. Vargas Llosa renunció a su cargo como presidente de la CAN después que el gobierno anunciara el decreto ley (DL) 1097, medida que pretendía indultar a militares acusados de violaciones de los derechos humanos.

El anuncio del DL 1097 agitó las controversias entre la oposición, el poder ejecutivo y el ex-presidente García. Uno de los principales voceros a favor del indulto fue el entonces ministro de defensa, líder del Opus Dei y ex-militante del fujimorismo, Rafael Rey Rey. Trece días después de la promulgación, se produjo una crisis en el gabinete ministerial que dividió el poder ejecutivo entre simpatizantes y opositores del polémico DL 1097. Esta división ponía en riesgo la imagen del segundo gobierno de Alan García, quien finalmente se vio obligado a anular el polémico decreto (Jiménez, 2010). Pasada la controversia del indulto a los militares,

²³ <http://servindi.org>

el pintor Fernando de Szyszlo asumió la presidencia de la CAN, función que desempeñó hasta fines de 2011. Durante el gobierno de Ollanta Humala Tasso (2011-hasta la actualidad), Diego García-Sayán Larrabure, juez miembro de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), asumió la presidencia de la comisión, cargo que ocupa hasta la fecha de hoy. Por último, durante la ceremonia de presentación de la nueva CAN se cambió el nombre de “Lugar de la Memoria” por “Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social” (RPP, 2011).

Las controversias sobre el Informe Final y el proyecto del Museo de la memoria parecen advertir que la problemática de la memoria en el Perú ha adquirido otras dimensiones, con intereses que se han venido resolviendo más bien en el campo de las agendas políticas de los gobiernos de turno. Debemos señalar que el caso del proyecto del Museo de la memoria en el Perú también coincide con un interés global por rescatar un patrimonio histórico que reconfigure una nueva manera de imaginar la ciudad a través de su pasado. No obstante, consideramos tal como sugiere Huyssen (2002), que los museos podrían promover la emergencia de espacios de diálogo y reconciliación entre la tradicional cultura de élite y las masas, permitiendo así la recreación de espacios de memoria, entendidos como lugares que “consciente o inconscientemente, produzcan y afirmen el orden simbólico” pero que alberguen “un excedente de significado que sobrepasa las fronteras ideológicas establecidas, abriendo espacios a la reflexión y a la memoria anti-hegemónica” (45). En efecto, los museos podrían ser espacios de memoria que liberen un pasado-presente fosilizado y nos ayuden a pensar un pasado-futuro viable, es decir, a avizorar un futuro y afrontarlo con concordancia.

Tal como señala la CVR, el conflicto armado en el Perú tuvo profundas raíces históricas que sentaron sus bases en la discriminación racial, la desigualdad económica y la intolerancia cultural. Ciertamente, espacios catalizadores de memoria como los museos no

bastarán sin un cambio estructural de las condiciones sociales que provocaron el impasse histórico. Sobre este punto, haciendo suyas las ideas de Kansteiner, el historiador Paulo Drinot (2009) nos dice que “los más afectados por la violencia solo tendrían la posibilidad de vehicular sus memorias si poseen el control de los recursos que les permiten expresar sus visiones” (73) y sobre todo si “estas visiones compatibilizan con metas sociales y políticas de otros grupos sociales importantes” (73), como las élites económicas, políticas e intelectuales. Consideramos que en el caso del Perú esto no ha ocurrido, o al menos no de manera palpable en términos de una democracia inclusiva y una economía descentralizada que permitan desesencializar viejos paradigmas. En efecto, Milton y Ulfe (2010) no se equivocan cuando nos dicen que los debates sobre el Museo o Lugar de la memoria partieron siempre desde Lima y fueron promovidos por grupos letrados, de espaldas a muchas de las experiencias locales de provincias que ya contaban con sus propios museos de la memoria e incluían expresiones artísticas como los retablos ayacuchanos, entre otras manifestaciones culturales²⁴²⁵.

Otra de las iniciativas promovidas por la CVR fue la construcción del “Ojo que llora” (2005); una escultura donada por la artista plástica Lika Mutal y que además iba a formar parte de un espacio denominado *Alameda de la memoria*. La escultura ha sido trabajada en una gran piedra erosionada de la que sobresale otra piedra más pequeña en la parte superior. Del contorno de esta piedra pequeña con forma de ojo emana el agua que se acumula en un pozo, base y fuente circundante. La gran roca está en el centro de un camino trazado por 11 círculos de 30,000 piedras de río con el grabado del nombre, la edad y el lugar de desaparición de

²⁴ <http://www.museoarteporlasmemorias.pe>

²⁵ Tal como sugiere Milton (2014), “the images and narratives of the past presented through popular media may be more important for establishing collective or, potentially, a national memory of the past than even a truth commission, programs for reparations, and court cases. In Peru, cultural forms of (re)presenting are the present-day battleground for memory narratives.” (23)

alguna víctima. La artista plástica, nacida en Holanda, declara que su inspiración surgió después de la visita a la exposición fotográfica Yuyanapaq. Ya embarcada en el proceso creativo, Mutal pensaba en “el diseño de una escultura que, aparte de ser un homenaje a las víctimas, sea un instrumento eficiente para lograr que la población tome mayor conciencia [...] para promover la reflexión e invitar a la memoria y la construcción de un Perú más justo, democrático y solidario”²⁶.

Inicialmente el monumento pasó desapercibido, sin embargo la tensión comenzó cuando la Comisión interamericana de derechos humanos (CIDH) dictaminó un fallo sobre la matanza ocurrida en el penal Castro Castro en 1992, durante el primer gobierno de Fujimori. Ya el Informe Final la CVR había confirmado que los 42 presos fallecidos en el penal habían sido ejecutados extrajudicialmente por agentes del Estado, hecho que implicaba legalmente al gobierno de Fujimori, y evocaba los casos de violaciones de derechos humanos cometidos durante el gobierno de García, reactivando la memoria de aquellos años (Chumpitaz, 2006; Cruz, 2013). El fallo de la CIDH señaló la responsabilidad del Estado peruano, demandó una indemnización para los deudos de las víctimas y dispuso la realización de un acto público de conmemoración en el que se debería reconocer la falta. Además, la CIDH señaló que las personas reconocidas como víctimas serían representadas en el monumento “Ojo que llora” y que se debería coordinar previamente con los familiares el acto simbólico de inscripción de los nombres en las piedras.

La noticia sobre el dictamen de la CIDH y la erección del monumento “Ojo que llora” no tardó en divulgarse. Según Drinot (2009), algunos medios locales como el diario *Expresso* presentaron la noticia en el siguiente tono: “¿existe un monumento para terroristas!”. El

²⁶ <http://www.aprodeh.org.pe/>

artículo que acompañaba el titular adjudicó la construcción del monumento a “la nefasta Comisión de la Verdad, creada por la izquierda caviar que se trepó al poder a la sombra de Valentín Paniagua y Alejandro Toledo” (53-54). Horas más tarde, García declaró:

resulta indignante que un tribunal haya llegado a esta conclusión que lastima a un país que fue víctima de la insania y de la forma diabólica de destrucción de una secta que quiso destruir a nuestra Patria [...] si la Corte quiere sancionar a los responsables, que lo haga, pero el pueblo ha sido agraviado y no se le puede obligar a pagar, con sus impuestos, cientos de millones a personas que destruyeron el país. (55)

Luego, Antero Flores Aráoz, representante del Perú ante la OEA declaró: “sabemos que muchos de ellos eran terroristas, por lo que aceptar o disponer que se les haga un homenaje y se les indemnice, me parece francamente un exceso” (56). Por su parte, el cardenal Cipriani acusó a la CIDH de demostrar con el fallo “una clara ideología a favor del terrorismo” (56). Casualmente en esos días se esperaba la extradición de Fujimori, acontecimiento que exaltó aún más el debate. A poco tiempo de su llegada al país, simpatizantes del ex-mandatario atentaron contra el monumento (ver Anexo 2).

La reacción de los círculos progresistas no tardó mucho; artistas, intelectuales y letrados condenaron los actos vandálicos, ratificando su apoyo a la construcción del polémico monumento “Ojo que llora”. Una vez más, el escritor Vargas Llosa (2007) intervino:

¿Hay alguna forma de solucionar este impasse? Sí. Dar media vuelta a los cantos rodados con los nombres que figuran en ellos, ocultándolos temporalmente a la luz pública, hasta que el tiempo cicatrice las heridas, apacigüe los ánimos y establezca alguna vez ese consenso que permita a unos y a otros aceptar que el horror que el Perú vivió a causa de la tentativa criminal de Sendero Luminoso [...] y los terribles abusos e

iniquidades que las fuerzas del orden cometieron en la lucha contra el terror, no dejaron inocentes, nos mancharon a todos, por acción y por omisión, y que sólo a partir de este reconocimiento podemos ir construyendo una democracia digna de ese nombre, donde ya no sean concebibles ignominias como las que ensuciaron nuestros años ochenta y noventa. (s/n)

Los medios de prensa, entre ellos el diario *El Comercio*, propiedad de uno de los grupos mediáticos más poderosos del país, expresaron su opinión a favor de la solución propuesta por Vargas Llosa. Recientemente, el “Ojo que llora” ha sido declarado patrimonio cultural de la nación, aunque “la serenidad y hermosura” atribuidas por el escritor de *Conversación en la catedral* (1969) al monumento, no parecen cobijar con la misma pasividad contemplativa los intereses políticos que surgen en el debate de la memoria del conflicto armado en el Perú.

Sobre el discurso de Alan García, parecería que las declaraciones del ex-mandatario transluce más bien una ansiedad que persiste en su interés por controlar el pasado o aquello que se puede decir sobre el conflicto armado. Paradójicamente, García encierra el aspecto económico dentro del discurso de la patria y la nación recurriendo al tema tributario (pagar impuestos=hacer patria), camuflando la realidad de la mayoría del país. Tal y como señala el sociólogo Julio Cotler (2013), “en América Latina, el Perú es el país que tiene el sector informal más abultado: 70% de la población [...] 40% de esa población informal es informalizada por la legislación. Entonces, los sectores informales no tienen capacidad de articular intereses” (38). En efecto, si aplicamos la fórmula retórica del líder del partido aprista la contradicción saldría a la luz: gran parte de la población no se ve representada en los ideales de la patria o de la nación, hecho del cual se desprende que la problemática actual del país es la inclusión social en términos económicos y representativos. Sobre este punto, el politólogo

Alberto Vergara (2007) nos dice que la demanda de la población peruana no es tan solo una demanda material, sino también una demanda simbólica de Estado-nación; más del 60% de peruanos no se sienten ciudadanos, más de la mitad de la población no se siente peruana (24-26). La pregunta que emerge después de esta reflexión es ¿qué representa para el Perú esta demanda simbólica y material de ciudadanía en términos de memoria?

La postura conciliadora de Vargas Llosa parece dejar en claro el peso político del escritor en materia económica y cultural, hecho que desde luego podría conjugar con su visión estética de la obra de Mutal. Si dar media vuelta a las piedras equivale a dejar de hablar hasta que las aguas se calmen, la propuesta salomónica del escritor parecería evadir solapadamente la problemática de la memoria del conflicto, es decir, sostener el silencio como una condición necesaria para encarar el futuro. Con respecto a la intervención del escritor, Mabel Moraña (2012) ha planteado tres interrogantes que pueden ayudarnos a ampliar nuestra reflexión:

¿Qué nos dice esa imagen de los nombres volteados mirando hacia la tierra, como exiliados de la esfera pública? ¿Qué implica esa solución performativa como respuesta a los intentos de fundar la memoria, de intervenir la historia, de interpretar y enfrentar el pasado? ¿Qué significaría la acción de revertir el reconocimiento, de dar vuelta la espalda y aplazar indefinidamente el juicio histórico, en el imaginario colectivo? (210)

Estas interrogantes parecen girar alrededor de una idea central: lo paradójico en la solución vargasllosiana a propósito del “Ojo que llora” es justamente su posición ideológica acerca de las comunidades indígenas, a decir de algunos críticos, culturalista y esencialista. En efecto, en muchos de sus ensayos el escritor no ha dudado en retratar a las comunidades indígenas como

un obstáculo para el progreso del país²⁷. De manera que, tal como sugiere Moraña, “la inclusión de Vargas Llosa en la comisión [...] abre interrogantes sobre el estatuto ético de la literatura y sobre la naturaleza autoritaria de la ciudad letrada [...]” (195)²⁸.

Por otro lado, parecería que toda esta discusión alrededor del sentido del monumento “Ojo que llora” termina por asignarle un valor negativo; parecería que el valor memorial asignado al “Ojo que llora” no coincide con el valor político que se le quiere asignar, al menos no en el debate que parece venir siempre desde la ciudad letrada. Según James Cisneros, la ciudad letrada tiene una temporalidad que le garantiza cierta autonomía, le permite preservar su pasado en un museo (o en un monumento) y proyectarse a si misma hacia el futuro (108-109). Por otro lado, Huyssen (2003) nos dice que el monumento como categoría estética y política evoca incertidumbre e inestabilidad, ya que su erección y puesta en escena levantan sospechas de índole social, ético, ideológico, psicoanalítico, etc. (38-40). En tal sentido, podríamos plantear dos interrogantes: ¿por qué este monumento supuestamente dedicado a las víctimas del conflicto deviene un objeto del deseo?, ¿podría este debate sugerir que el sentido atribuido al “Ojo que llora” como objeto cultural no coincide necesariamente con la importancia asignada a la memoria del conflicto peruano? Para ser más precisos, nos parece que aquí no funciona en un sentido estricto la fórmula “monumento=memoria”. En efecto, tal como sugiere Milton (2014) en referencia a este monumento, “art can elicit empathy, but it

²⁷ La visión vargasllosiana sobre las comunidades indígenas hace eco a las visiones del discurso nacionalista de la República Aristocrática y el Estado oligárquico. Cecilia Méndez (1996) nos dice que según estas visiones, “a ‘republic without Indians’ would seem to have been the slogan of progress, while white immigration appeared to be a solution to the country’s problems. It was upon such ideological foundations that the so-called Aristocratic Republic (1895-1919) would later be established —that oligarchical state whose bases would not be severely shaken until the era of Velasco [1968-1975].” (218)

²⁸ Ángel Rama (1984) plantea el concepto de “ciudad letrada” para entender cómo desde tiempos coloniales las estructuras de poder hegemónico han utilizado la noción de cultura para perpetuar su dominación.

can also incite the opposite. Public art may disturb as well as commemorate [...] art in public spaces does not necessarily promote a collective memory” (23-24)

Creemos que a estas alturas resalta la idea del “Ojo que llora” como parte de un plan arquitectónico más amplio dentro del proyecto de “ciudad como objeto cultural”, como patrimonio nacional que se exhibe (y vende) al exterior. Según Milton y Ulfe (2011), los intentos por legitimar la construcción del monumento obedecen también a la emergencia de otros lugares de memoria en el Perú, lugares vinculados con la industria del turismo y con el turismo de la memoria:

In Lima, the still-to-be-realized *Avenida de la Memoria* project hopes to unite the *Ojo que Lloro* monument in the *El Campo de Marte* park; the *Yuyanapaq* photography exhibit; a massive Inca-style knotted mnemonic cord (known as a quipu) made during a campaign of national unity that focused on not repeating the past; and an information center. [...] *Yuyanapaq* and the *Museo de la Memoria* have emerged as the first enclosed spaces in the style of museums to exhibit the past. (211)²⁹

Sabemos que en las décadas pasadas ha surgido, más allá de los límites nacionales, una intensa preocupación por recuperar la memoria histórica vinculada a los eventos traumáticos del siglo XX. Este tema se ha convertido en uno de los principales intereses de las agendas políticas y culturales de los países occidentales, hecho que podemos confirmar por los diversos proyectos de edificaciones arquitectónicas, monumentos históricos, exhibiciones temáticas, entre otros espacios de conmemoración. Además, la “cultura de la memoria” se ha expandido en las grandes ciudades gracias al marketing y su estrecho vínculo con la industria cultural. En

²⁹ El el siguiente enlace podemos ver un mapa con la ubicación de todos los espacios y monumentos de memoria construidos hasta el día de hoy en el Perú: <http://espaciosdememoria.pe>

la actualidad, somos parte de aquello que Huyssen (2003) entiende por la “museificación de la memoria”, es decir,

un interés surgido en Europa y Estados Unidos durante los años 70, por la restauración histórica de antiguos centros urbanísticos, la erección de grandes museos ciudadanos [...] de instituciones que salvaguarden el patrimonio y la herencia nacionales, una nueva ola de arquitectura museística inteligible, el boom de la moda retro y su reproducción. (14)

El acontecimiento trágico que ha iniciado esta preocupación por la memoria ha sido la rememoración de la experiencia del Holocausto judío en los campos de concentración Nazi, que adoptando la forma de un “discurso globalizado de la memoria” ha sido reutilizado para confrontar tragedias posteriores como los genocidios en Ruanda, Bosnia y Kosovo. Por otra parte, el discurso globalizado de la memoria viene acompañado de una paradoja. En primer lugar, el Holocausto es una prueba del fracaso de la civilización occidental y el proyecto de la ilustración, su negativa a aprender del pasado para poder vivir en armonía con las diferencias culturales, hecho que se traduce en una ingrata recurrencia a métodos de violencia sistemática durante el siglo XX. En segundo lugar, la dimensión totalizadora del discurso del Holocausto como parte de la era posmoderna viene acompañada de una acentuación de lo local y lo particular, quizás como una forma de resistencia a la asimilación cultural y económica ante el discurso globalizado de la memoria y sus ramificaciones; la museificación de la memoria, el marketing de la memoria, el turismo de la memoria, etc. Por último, aunque los debates sobre la memoria hayan configurado un discurso global sobre los derechos humanos, la justicia y la reparación, un discurso que no observa con atención las distinciones entre cada caso correría el riesgo de borrar la especificidad histórica y política, tanto del Holocausto como de cada experiencia singular (Huyssen, 2002).

Este cambio espacial vinculado a la emergencia de lugares de memoria, durante la segunda mitad del siglo XX —la modificación arquitectónica de las metrópolis a través de la erección de monumentos, museos, alamedas, etc.— sugiere un retorno a la lectura de la ciudad como signo. Empero, no parece tratarse de un retorno de lo mismo. En efecto, este cambio coincide más bien con un giro en el hábito-lector, un giro que habría desplazado el análisis del sentido textual por el análisis del sentido material de las imágenes que habitan la ciudad. Tal y como señala Huyssen (2003),

The discourse of the city as text in the 1970s was primarily a critical discourse involving architects, literary critics, theorists, and philosophers bent on exploring and creating the new vocabularies of urban space after modernism. The current discourse of the city as image is one of “city fathers”, developers, and politicians trying to increase revenue from mass tourism, conventions, and office or commercial rental. (50)

Según esta reflexión, parecería que en el Perú el discurso de la ciudad letrada quiere ajustarse a estos cambios, pero ¿bajo qué condiciones y cómo estas afectarían a los pueblos más golpeados por violencia? Se podría pensar que el desliz de García camuflaba un acuerdo previo con un grupo minoritario “tributariamente correcto” de espaldas a una gran mayoría “tributariamente incorrecta” (más del 60 % de la población). Es decir, tanto el discurso de García, centrado en la idea patria-nación-impuestos contra los monumentos, como el de Vargas Llosa, centrado en voltear la página (las piedras y/o la memoria), parecen ser las dos caras de una misma moneda: la museificación de la ciudad de Lima en manos de una élite letrada. En otras palabras, parece que detrás del discurso que pretende conservar la memoria nacional en “un templo que será una escuela de pensamiento” (García) subyace la proyección de la “ciudad letrada” (Vargas Llosa) en su interés por recuperar un patrimonio histórico y

cultural como parte de un proyecto neoliberal acorde con la lógica de la globalización de la memoria. Si este argumento es válido, valdría la pena tener en consideración que, tal y como señala Huyssen (2003), “such triumphalism of global flows is nothing but a form of uncreative forgetting that ignores the history of capitalist cycles and the crashes of technological utopias.”

(6)

Por último, aunque consideramos viable que los acuerdos que impliquen a las partes agraviadas sean necesarios en las evaluaciones y las sanciones jurídicas, la condición para sanar las heridas que dejó el conflicto armado debería ser aprender a olvidar, más no negar. En el caso peruano, parecería que el olvido se ha impuesto como una negación introducida en un discurso letrado para salvaguardar un modelo económico: un discurso que querría más bien imponer la museificación de la memoria sin cuestionarla. Ciertamente, los museos, los monumentos, las exposiciones, u otras manifestaciones de la cultura visual, podrían ser espacios catalizadores de memoria, aunque solo si se cuestionan y generan diálogos, solo si permiten la emergencia de visiones que resisten a los discursos hegemónicos de la memoria (Huyssen, 2003). Por otra parte, más allá de la museificación de la memoria, lo que quedaría pendiente en el Perú es un trabajo de memoria, un trabajo sentimental y afectivo que además deberá implicar un gasto significativo de tiempo y energía (Jelin, 2002). Tal vez este trabajo productivo de memoria podría permitir que aquellas personas que sufrieron los efectos de la discriminación y la violencia del conflicto armado en el Perú, puedan tomar distancia de sus recuerdos dolorosos para liberarse del trauma y aceptar la vida más allá del sufrimiento.

2. Representaciones de la memoria visual del conflicto

En el capítulo anterior hemos explorado una dimensión histórica del conflicto armado, los debates que se dieron luego de la presentación del Informe Final de la CVR y algunas de las políticas culturales que se han planteado desde la ciudad letrada como un interés por recuperar un patrimonio histórico y nacional. En suma, hemos explorado el estado de la cuestión sobre unas memorias nacionales en controversia y aún en vías de negociación.

En este capítulo vamos a explorar otra dimensión del debate en la cultura visual. Concretamente, nos interesamos por aquellas producciones discursivas, fotográficas y cinematográficas, que habrían configurado un imaginario visual del conflicto. En principio, vamos a referirnos a la importancia de las imágenes materiales en los procesos de conjugación de la memoria, para luego establecer un marco teórico que nos permitirá entender el vínculo entre de la cultura visual y la memoria visual. También vamos a establecer una distinción entre las imágenes materiales y las imágenes mentales que nuestro pensamiento evoca en el proceso de rememorar y recordar. Luego exploramos la exposición fotográfica *Yuyanapaq*, observando el impacto que ejerce la cultura visual en los imaginarios sociales del conflicto y estableciendo un puente con la crítica que pone atención en su construcción discursiva. Después proponemos un análisis semiótico de tres fotografías, y la deconstrucción del discurso visual que se impone en ellas, observando con atención las huellas materiales de la imagen y retomando parte del contexto histórico. Por último, examinamos tres miradas cinematográficas que configuraron distintos imaginarios visuales del conflicto, establecemos un diálogo con la problemática de la representación visual en el Perú y anticipamos un mapa que nos permitirá adentrarnos en la problemática de la posmemoria, tema que exploraremos después, en el tercer capítulo.

2.1 Mirar el pasado a través de la cultura visual

El espacio ocupado por las imágenes es uno de los lugares privilegiados por la memoria. En efecto, para representar y traducir lo que queremos recordar en diversas formas, la memoria recurre a un ejercicio imaginario; la memoria pone en acción las imágenes de nuestro archivo visual; activa nuestra imaginación o imagen-en-acción (Feld y Stites Mor). Haciendo suyas las ideas de Pierre Nora, Elizabeth Jelin (2002) nos dice que la memoria contemporánea ha adquirido un carácter archivístico que se sustenta íntegramente en “la materialidad de la huella, en la inmediatez del registro, en la visibilidad de la imagen” (9). Además, tanto las imágenes fotográficas y filmicas como los museos y los monumentos, pueden ser catalizadores de memoria o medios visuales que generen espacios liberadores de un pasado-presente fosilizado y nos ayuden a pensar un porvenir viable (Huysen, 2002).

Una de las principales características materiales de las imágenes es su vínculo con el tiempo pasado. Con las imágenes el pasado regresa, se reconfiguran nuevos sentidos, podemos rememorar y transmitir nuestras vivencias a nuevas generaciones. Empero, su importancia no está vinculada solamente con el pasado. Tanto las imágenes fotográficas como las imágenes filmicas hacen vincular dos temporalidades fuertes que conjugan la memoria: una que acentúa el pasado y otra que enfatiza el presente. Esta idea hace eco con las investigaciones pioneras de Maurice Halbwachs, quien ya había señalado que “la memoria se construye desde el presente; es el trabajo de recomponer, mediante las herramientas y materiales que provee el hoy, lo vivido en el pasado” (Halbwachs, 1968)³⁰. Siguiendo siempre el trabajo de Claudia Feld y Jessica Stites Mor, podemos entender la memoria visual como un proceso de

³⁰ Paul Ricoeur (1999) considera la memoria dentro de una dialéctica más amplia en relación con el futuro; en la conciencia histórica el futuro sería inseparable del pasado.

resemantización que se retroalimenta de imágenes pendulares, imágenes que transitan en un espacio cuyos límites oscilan entre el pasado y el presente, y por lo tanto nos ayudan a pensar la problemática de la memoria en un sentido mucho más amplio.

Asimismo, estas imágenes materiales que configuran la memoria visual son índices e instrumentos, documentos de un archivo que pueden ser utilizados como parte de un proceso cognitivo, imágenes que pueden configurar nuevos significados en la rememoración de un pasado en apariencia visible pero más bien opaco. Lejos de restituir el pasado, las imágenes materiales son documentos que nos permiten ver el pasado con mayor nitidez y de esta forma nos ayudan a entender mejor los complejos mecanismos de la memoria. Sin embargo, tal como sugieren Feld y Stites Mor, no debemos olvidar que más allá de su valor documental, las imágenes materiales siempre dependerán de “modificaciones, moldeados y transfiguraciones que los grupos e individuos, desde los sucesivos presentes, ejercen en ellas” (27). Por último, estas modificaciones ejercidas en la materialidad de las imágenes estarán determinadas por momentos sociales e históricos específicos, y serán afectadas por las consecuencias políticas que permitan o censuren la representación de dichas imágenes.

Haciendo suyas las ideas de Elizabeth Jelin y tomando como centro de su investigación el caso de la memoria visual de la dictadura en Argentina, Feld y Stites Mor se preocupan por “analizar el proceso social de rememorar (y de olvidar), estudiando los diversos niveles en los cuales se da” (31). Su proyecto de investigación no se limita a reconstruir una historia de aquellos años de violencia, sino que se preocupa por observar el espesor de las imágenes materiales del archivo visual (televisión, cine, fotografía). Asimismo, esta mirada propone como vía metodológica una lectura deconstructiva que nos permita reflexionar sobre “las

presencias y sentidos del pasado en nuestras sociedades”, observando con atención “las marcas simbólicas y materiales en las cuales se anclan estos procesos de rememoración” (31).

Mirar el pasado a través de las imágenes materiales implicará por tanto un proceso cognitivo muy complejo, un modo de aprendizaje que observa con atención las imágenes del pasado y su representación en el presente. Tal como sugieren Feld y Stites Mor, este proceso vislumbra tres puntos de convergencia: (1) lo referido a la problemática de lo visible y de lo secreto, o aquello que queda en la superficie de la imagen y aquello que subyace o se esconde detrás de ella, en los márgenes o fuera de ellos; (2) la cuestión de la materialidad de la imagen o los soportes materiales en los cuales esta se inscribe, lo cual implica una acción que se ejerce sobre el material fotográfico o filmico, sobre el negativo, sobre la película o incluso sobre el archivo; y (3) aquello que entendemos por un análisis de los actores, individuales y colectivos, que (re)producen, (re)utilizan, (re)editan y hacen circular estas imágenes materiales.

Del mismo modo, nuestra investigación se preocupa por aquellos sentidos que las imágenes pueden sostener más allá de ellas mismas o más allá de un sentido literal o un sentido indicativo, observando detrás de lo que las imágenes nos dicen en apariencia o en su invisibilidad secreta. Queremos observar cómo han sido leídas estas imágenes en el momento de su proyección, qué interpretaciones ha dado la crítica sobre ellas, qué hábitos lectores han determinado sus traducciones, cómo han sido recibidas por el público y qué efectos han provocado en este. En suma, vamos a examinar cómo estas imágenes materiales, fotográficas y cinematográficas, se inscriben dentro de una o varias lógicas discursivas y cómo podrían ayudarnos a pensar la problemática de la memoria en el Perú en un sentido más amplio.

2.2 La exposición fotográfica Yuyanapaq: para recordar

Yuyanapaq fue presentada por primera vez a mediados del 2004, y según los voceros de la CVR tuvo el carácter de Informe Visual acerca de los veinte años de violencia que afectaron al país durante la época del terrorismo. La exposición se erigió a partir de una selección de 200 imágenes provenientes de archivos de prensa, centros de documentación, Iglesias, organizaciones no gubernamentales y personas individuales. El primer espacio que alojó la muestra fotográfica fue la antigua Casa Riva-Agüero, actual sede del Instituto que lleva el mismo nombre y propiedad de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Por último, el recorrido de la exposición fotográfica culminó en el Museo de la Nación, lugar en donde estará abierta al público en general hasta el año 2026.

Las imágenes de Yuyanapaq están vinculadas con hechos históricos como las matanzas de Uchuraccay, Pucayacu, Socos, Accomarca, Lucanamarca, Molinos, en los Andes; la matanza de Barrios Altos, el atentado en la calle Tarata, la Operación Chavín de Huantar, el asesinato de María Elena Moyano, en la capital; la violencia ejercida en universidades públicas, la Selva Central, en Raucana, en Huaycán y en el departamento de San Martín. Además la muestra dedicó un espacio a familiares de las víctimas y comités de autodefensa, y habilitó dos salas con fotografías en tamaño original y una sala especial para la proyección de un video documental. Partiendo de esta primera experiencia se creó la muestra paralela *Yuyanapacha: tiempo de la memoria*, cuya configuración se diseñó en Lima utilizando una selección de 37 imágenes. Yuyanapacha fue presentada en Ayacucho, Huánuco, Huancayo, Abancay y llegará próximamente a Cusco (CVR).

El debate político sobre Yuyanapaq estuvo inmerso dentro del mismo ánimo de los debates sobre el Lugar de la memoria y el Ojo que llora. Por un lado, el ala ultraconservadora

vinculada al Fujimorismo, al Aprismo y al Opus Dei no vio con buena cara la exposición, mientras que los grupos progresistas de izquierda apoyaron la difusión del discurso visual de la CVR sin cuestionarlo demasiado. El debate sobre esta impactante exhibición fotográfica se multiplicó en círculos intelectuales y académicos, locales y foráneos (Poole, Rojas, 2010; Saona, 2008; Borea, 2004; Feldman, 2012). Algunas de las lecturas críticas se enfocaron en tres aspectos: la problemática de lo visible y lo invisible (¿qué es lo que se muestra y qué es lo que queda fuera de la exhibición?); los códigos de representación visual (¿cómo aparecen los protagonistas del conflicto en las imágenes?); y las interpretaciones desde diversos frentes políticos de la sociedad (¿cómo fueron leídas las imágenes de la exposición?). También se plantearon cinco interrogantes que abrieron aún más el debate: ¿qué implicó la puesta en escena de Yuyanapaq?, ¿cuáles son las distancias entre sus posibles configuraciones y una tradición de representación visual del Otro, racialmente estereotipado?, ¿cuáles son las memorias que estarían ausentes en la exposición?, ¿por qué la muestra tuvo buena acogida en Lima, más no en las provincias más afectadas por la violencia?, y por último, ¿qué nos dice Yuyanapaq sobre los procesos históricos y la emergencia de la problemática de la memoria como uno de los temas centrales de la nueva historiografía peruana?³¹

Una de las críticas que ha llamado nuestra atención sostiene que la fuerza evocadora de la primera muestra en la Casa del Instituto Riva-Agüero se sustentó en el uso del espacio arquitectónico, la palabra escrita y el audio (en castellano) que acompañaban algunas de las imágenes. Esta lectura de Margarita Saona (2008) nos dice que la fotografía puede ser un

³¹ Sobre este punto, haciendo suyas las ideas de Chuck Walter, Paulo Drinot (2005) nos dice que “la historia tradicional aún domina la meta narrativa peruana: los libros de texto que se utilizan en el Perú suelen reproducir perspectivas convencionales. Estas interpretaciones aparentemente anticuadas y sin embargo persistentes obvian el papel de las clases trabajadoras y de las provincias en la historia del Perú moderno o usan representaciones esencialistas y a veces abiertamente racistas de los indígenas” (25).

medio privilegiado para reflexionar sobre el pasado, aunque advierte su mediatización: las fotografías son parte de la edición de un libro, artefacto cultural que probablemente ocupará el espacio del salón de alguna familia acomodada de la clase media limeña. Por otro lado, Saona coincide en un punto con Vargas-Salgado: la difusión orientada y segmentada a un público privilegiado contrasta con el pobre interés y cuidado que se ha dado a la exposición en los lugares más afectados por la violencia, lo que sería el reflejo de “una historia de centralización y discriminación que mantiene la mayoría de los recursos del país en la capital” (87).

Saona nos dice que la fotografía tiene una dimensión ética que sale a la luz cuando la imagen adquiere sentido al recordar y evocar sufrimiento, un *ethos* que permitiría que los vivos puedan establecer un vínculo con sus muertos. Siguiendo a Walter Benjamin (1936), Saona sostiene que si bien “la reproducción mecánica libera la obra de arte de su valor ritual” (87), es el aspecto ritual vinculado a la experiencia artística lo que permite que la memoria adquiera un valor representativo. Por tanto, si el libro camuflaba en su aparente efecto democratizador su carácter de producto de consumo accesible solo a una minoría privilegiada, la exposición en la vieja casona Riva-Agüero lograba recrear un aura o aspecto ritual que se sostiene en la articulación de imágenes, palabras y espacios. De esta manera, la condición ruinoso del alguna vez lujoso inmueble pudo evocar la metáfora de la crisis de una nación fragmentada, mientras que su recorrido supuso “el peregrinaje a una casa en ruinas” (88). Esta configuración estética logró evocar el desequilibrio entre las clases sociales, la “extrapolación y dislocación de símbolos patrios” (89), y de esta manera llevar a los asistentes más allá del ejercicio contemplativo.

Pese a que la recreación de un lugar de memoria puede contribuir a sacudir un pasado todavía cuestionable, restringir esta experiencia al espacio de una casa-museo podría ser

contraproducente si tenemos en cuenta que, tal como señala Pablo Salinas (2013), el museo ha sido históricamente el espacio de recogimiento y reafirmación hegemónica de la ciudad letrada, un lugar donde las mayorías subalternas fueron generalmente excluidas del proyecto nacional “criollo” y utilizadas más bien como artefactos o piezas de exhibición³². Sin bien esto puede haber cambiado en cierta medida con la democratización del acceso a la cultura, en el caso del Perú este acceso se ha dado sobre todo a través de las nuevas tecnologías y el comercio informal, reemplazando el *locus* del museo de la ciudad letrada por otros espacios alternativos³³. Por lo tanto, nos parece que restringir la memoria al espacio de una casa-museo se enmarcaría dentro de aquello que también se percibe en el libro: el *locus* de una minoría letrada³⁴. Este argumento toma fuerza cuando confirmamos que el mayor número de víctimas tenía como lengua materna, y en muchos casos única lengua, el quechua, por consiguiente, un sector de la población excluido históricamente del *locus* de la ciudad letrada³⁵.

No deja de ser sugerente que la antigua casa-museo donde se presentó Yuyanapaq por vez primera haya pertenecido a una de las familias más conservadoras de la aristocracia limeña. En efecto, algo que pocos críticos de la exposición han mencionado es que la Casa Riva-Agüero tiene un vínculo histórico con el ensayista, historiador y político peruano José de

³² Tal como señala Salinas, “Relegado a un pasado glorioso como pieza de museo, el indígena queda excluido de lo popular en el imaginario hegemónico peruano. [...] los Andes quedan dentro de un pasado memorable, pero fuera de un presente con un mínimo de representación hasta la llegada del Indigenismo.” (2013: 23-24)

³³ A propósito de la llegada de las nuevas tecnologías al país, Alberto Durant (2008) advierte una transformación de la cadena de producción, distribución y consumo de artefactos audio-visuales, y asimismo, un crecimiento de la demanda de información y cultura por parte de la población peruana. Ante las condiciones adversas de accesibilidad a la cultura y a partir del boom tecnológico de los 80s, en el Perú esta demanda habría sido satisfecha en gran medida por la piratería disponible en el mercado informal de productos de consumo.

³⁴ Sobre este punto, Milton (2014) señala que “the Peruvian public sphere is exclusionary: Quechua, for instance, is not a language used in formal politics but is recognized as valid in the sphere of cultural production.” (16)

³⁵ Un detalle sugestivo es la ausencia de versiones en quechua tanto del Informe Final como del Informe Visual de la CVR, así como de las publicaciones que derivan de ambos documentos.

la Riva-Agüero y Osma (1885-1944), personaje ligado a un conservadurismo radical que terminó por adherirse a los ideales del fascismo. A mediados del siglo XX, Riva-Agüero y Osma dejó buena parte de su patrimonio a la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), convirtiéndose así en su principal benefactor. Aunque sería un error vincular la posición ideológica de Riva-Agüero con esta casa de estudios, llama la atención que la CVR y los organizadores de Yuyanapaq no hayan considerado este detalle antes de la exposición (Chávez, 2011). En caso contrario, ¿habría algún sentido oculto en el hecho de utilizar la casa-museo Riva-Agüero en la primera muestra? Parecería que la respuesta a esta interrogante podría encontrarse en el litigio que surgió entre la PUCP y el Arzobispado de Lima acerca de la autonomía de la universidad. En efecto, sobre este pleito legal se pronunciaron los familiares del benefactor reafirmando su condición de Católica y Pontificia, frente a la voluntad de una gran parte de la comunidad universitaria (maestros y alumnos) (Paullier , 2011).

La controversia entre el Arzobispado de Lima y la PUCP parece ser un síntoma del desprestigio del ala ultraconservadora eclesiástica, un malestar que evoca en la memoria la actuación de algunos de los representantes de la Iglesia Católica durante el conflicto armado, la complicidad del cardenal Cipriani con el Fujimorismo y las Fuerzas Armadas, y su condena a las organizaciones de derechos humanos. En tal sentido, la relación que tiene este debate con la puesta en escena de la primera exposición en la Casa Riva-Agüero podría explicarse en los antagonismos entre la nación, la ciudad letrada y el ala radical de la Iglesia Católica, o en otras palabras, en el fracaso de la segunda y la tercera en la construcción de la primera. Si esto es así, el espacio arquitectónico semi-ruinoso no debería entenderse tan solo como la metáfora de

una nación fragmentada, sino también como la metáfora de una clase política, religiosa e intelectual incapaz de sostener su propio discurso.

Por otro lado, el análisis que proponen Deborah Poole e Isaías Rojas Pérez (2010) sobre la exposición Yuyanapaq, parte más bien de un interés antropológico por la representación fotográfica y una observación de la influencia de los intelectuales y la prensa en la configuración de un imaginario visual. Siguiendo una línea directriz foucaultiana, Poole y Rojas señalan que el imaginario visual del Informe de Uchuraccay ha configurado una manera de ver y leer el conflicto armado. Sobre los hechos, sabemos que en 1983 ocho periodistas y un guía fueron asesinados en la comunidad de Uchuraccay (Ayacucho). El presidente Belaúnde designó una comisión investigadora para deslindar las responsabilidades de lo ocurrido en Uchuraccay. Esta comisión fue presidida por el mismo escritor que décadas más tarde presidiría la CAN. Las conclusiones del Informe Vargas Llosa, también Informe de Uchuraccay, culparon a los comuneros de los asesinatos, argumentando que estos habrían confundido a los periodistas con miembros de Sendero Luminoso. El trasfondo de esta lectura se sostuvo en un esencialismo determinista: la dicotomía civilización/barbarie. Vargas Llosa justificó el impase con el argumento de la existencia de dos mundos paralelos separados por el tiempo, un mundo andino, anacrónico y bárbaro, y un mundo costeño, moderno y civilizado.

El Informe de Uchuraccay pudo configurar una manera de ver el conflicto, asignando significados a imágenes que sustentaban su verosimilitud en una conmoción afectiva que evocaba el miedo al Otro: la alteridad como algo peligroso. Poole y Rojas nos dicen que el hábito-lector del Informe Vargas Llosa fue aplicado y difundido por algunos medios locales. En efecto, en unísono con la visión vargasllosiana, las fotos que circularon en la prensa justificaron los hechos bajo el pretexto de una “insondable barrera cultural y social”. En una

de las fotos más difundidas por la prensa local podemos ver a un periodista arrodillado junto a varios objetos (¿estuches de cámara?) desperdigados en el suelo. En esta imagen también podemos distinguir la presencia de sus colegas a su alrededor y frente a ellos la presencia de una mujer de la comunidad. Según Poole y Rojas, la prensa leyó esta descripción de dos maneras: en primer lugar, como una solicitud de compasión, y en segundo lugar, como una demostración de que el equipo de los periodistas habría incitado las sospechas de los campesinos provocando la matanza. Guiados por la lectura del Informe de Uchuraccay, los medios de comunicación no dudaron en difundir la siguiente idea: los campesinos habrían confundido las cámaras fotográficas con armas de fuego.

El llamado al espectador ideal en la exposición fotográfica *Yuyanapaq: para recordar* evocaría el imaginario del Informe de Uchuraccay, informe previamente instalado como un hábito-lector de las imágenes visuales del conflicto armado. Según Poole y Rojas, este hábito-lector presume que los “malentendidos culturales” habrían sido el origen de la violencia, visión que el determinismo intelectual del escritor redujo a la dicotomía civilización/barbarie, simplificando la complejidad de los hechos a un estereotipo (comunero=bárbaro=responsable). La visión vargasllosiana resulta contraproducente si consideramos que se trata más bien de deslindar las responsabilidades a través de una investigación en un sentido estricto. Nuevas pistas han aparecido sobre el caso de Uchuraccay y se ha llegado a determinar la presencia anticipada de agentes de las Fuerzas Armadas en dicha comunidad. Según Poole y Rojas, los militares habrían dado órdenes expresas para ejecutar a cualquier forastero que llegase por vía terrestre (y no aérea); los comuneros habrían ejercido más bien el rol de ingenuos agentes adiestrados por las Fuerzas Armadas, “víctimas cuya dignidad se puede restaurar solamente a través de la mirada recíproca de la nación como un todo” (s/n).

Sobre la recepción de la exposición, algunos comentarios del libro de visitas, observados por Poole y Rojas, sugieren que la exposición “revive un pasado” ya conocido (“revive vivencias de cuando era niña” escribe un asistente). Otros cuestionan la “verdad” que pretende reivindicar la CVR: “el general Manuel Delgado Rojas [...] ordenó que los militantes del MRTA y siete campesinos [...] fueran lanzados desde un helicóptero en la selva, en la exposición estos campesinos son identificados simplemente como desaparecidos” anota uno; “los terroristas mataron a más de 82 miembros de la comunidad, mis paisanos que eran víctimas de la masacre no aparecen en la exhibición” señala otro; “la CVR está evidenciando algunos hechos aislados del período 1980-2000, pero hay mucho más que no ha sido colocado en el material visual, como las violaciones sexuales realizadas por los soldados contra las mujeres de apenas 14 o 15 años” escribe un tercero. Tal y como sugiere Jelin (2012), estas reacciones frente a la exposición Yuyanapaq confirman que “Las fotos, con su ambigüedad y apertura de sentidos múltiples, pueden estimular áreas de memoria latentes u otras que se refieren a experiencias vividas, conflictivas, dolorosas, muchas veces sin resolver.” (66)

Otros comentarios del libro de visitas de la exposición sugieren la idea de “media verdad”, entendida como un acuerdo moral implícito y no necesariamente acorde con los acuerdos que se dan en la reconstrucción de la historia del conflicto. Según Poole y Rojas, la propuesta de la CVR es “una invitación al consenso moral en que los hechos de la historia no necesariamente iluminan las cuestiones de motivos subyacentes y de culpa” (s/n). Esta idea se refuerza cuando leemos los mensajes que algunos visitantes dejaron en el libro: “¿cuáles fueron las causas? no podemos permanecer en los efectos” o “¿cuál es la verdad de la CVR?”. Del mismo modo que el *graffiti* anónimo escrito y sobre-escrito en una de las paredes de la ciudad de Huamanga luego de la presentación del Informe Final, estas inscripciones en el libro

de visitas de la exposición fotográfica Yuyanapaq nos dicen que las memorias sobre el conflicto armado en el Perú permanecen aún en conflicto, aunque también parecen sugerir que muchas personas quieren hablar y contar su “verdad”, su propia versión más allá de la lógica discursiva impuesta por el guion de la CVR y el hábito-lector del Informe de Uchuraccay.

Un aspecto a tener muy en cuenta es la recepción de Yuyanapaq en las provincias más afectadas por la violencia. Tomando el caso ayacuchano de un asistente que ante las imágenes fotográficas empieza a rememorar los detalles de la fosa en la que buscaba el cuerpo de su padre, Poole y Rojas nos dicen que la muerte quedaría fijada en la memoria de aquellos que han sido testigos de la violencia. La impresión o fijación del pasado en la memoria y en la imagen material evocaría aquello que Barthes (1980) entiende por una “micro-experiencia de la muerte” (30), en referencia a la relación entre la fotografía y la muerte. Los comentarios en el libro de visitas sugieren más bien una separación entre la experiencia vivida frente a la muerte y la experiencia de ver a través de una fotografía, una separación que determinaría una cercanía (o lejanía) respecto a la dimensión cognoscitiva del conflicto; “un flujo mnemónico que liga la intimidad de la muerte percibida con la distancia de la muerte registrada”³⁶ (Poole y Rojas, s/n). En otros términos, vivir en carne propia la violencia y verla nuevamente en una imagen fotográfica sería una experiencia muy distinta que no haberla vivido y verla representada en un medio de prensa o en una exposición como Yuyanapaq.

Nos parece necesario subrayar que las distancias entre las exposiciones de Lima y Ayacucho estuvieron determinadas por un flujo mnemónico que vincula (o desvincula) al público con el referente de las fotografías. Este factor explicaría la baja recepción de la

³⁶ El “flujo mnemónico” está determinado por la capacidad para asociar significados con imágenes concretas de acuerdo con un nivel de conocimiento que dependerá de la singularidad de cada experiencia personal, cercana o lejana a los acontecimientos.

exposición en Ayacucho: después de todo “la muerte, después de haber sido vista, no es algo que alguien busca mirar una y otra vez” (Poole y Rojas, s/n). Este argumento toma fuerza cuando observamos las anotaciones en el libro de visitas de Ayacucho: “he visto directamente cómo las personas fueron asesinadas [...] ¿Por qué debería mirar de nuevo lo que ya he visto con mis propios ojos?”, “Debemos dejar de mostrar estos eventos. Vamos a dejarlos para la historia”, “¿Qué quieren mostrar? Tal vez quieren asustar a la gente con lo que podría ocurrir si hay un rebrote de Sendero Luminoso, o lo que realmente quieren mostrar es ¿por qué sucedió?”. Estableciendo un puente entre el debate sobre el Informe Final y este análisis, podemos sostener que el grado de conocimiento acerca del conflicto, y en consecuencia su percepción, no es ni ha sido el mismo en Ayacucho que en Lima. Los ayacuchanos vivieron más cerca de la violencia, sobre todo durante los primeros años del conflicto, mientras que en Lima recién se hizo palpable con el despliegue de la ofensiva senderista hacia la capital.

Por otro lado, siguiendo a Poole y Rojas, nos parece contraproducente fundamentar una exposición a partir de un discurso que pide consenso y asume la naturaleza de la fotografía como un hecho o una evidencia. No debemos olvidar que estas imágenes fueron expuestas en su oportunidad en los principales medios de prensa locales y extranjeros, produciendo más bien un efecto sintomático en su exacerbada espectacularidad. Aunque la CVR convoca a una reflexión sobre las responsabilidades éticas y morales y acerca de las relaciones entre quienes constituyen aquello que podemos entender por nación peruana, olvida que las inscripciones en el libro de visitas cuestionan dicha visión homogeneizante. Cuando la CVR asume las fotografías como hechos en sí mismos o como una “realidad” en sí misma, parece sugerir una interpretación ética y moral basada en un acuerdo implícito y consensual (¿acaso también la fantasía de la ciudad letrada?). En otras palabras, cuando los artífices del Informe Visual de la

CVR asumen “la promesa ilusoria de que la fotografía puede [...] trascender tiempo y lugar, las suposiciones acerca de su universalidad [...] rozan la capacidad que tiene la fotografía para crear una distancia escéptica entre quien ve y lo visto” (Poole y Rojas, s/n).

Si un conocimiento cultural acerca del “hecho” fotográfico puede ser compartido y permitir que se establezca una relación con el objeto fotografiado, esta relación estará ligada con los códigos denotativos de la imagen, con su sentido primario, básico, casi literal. En general, cuando nos referimos a esta relación con el sentido denotativo o indicativo de una imagen, hablamos del “realismo” de una fotografía. Empero, este vínculo es diferente del que está ligado con los códigos connotativos de una imagen, códigos que son interpretaciones heterogéneas dentro de un campo más bien simbólico y cultural. En tal sentido, las fotografías pueden interpretarse y adquirir significados tan diversos y divergentes como las personas que estén expuestas a ellas. Una fotografía solo podrá expresar con certitud que aquello que ha sido capturado por la cámara y que se fija en la materialidad de una foto, ha sido o ha existido alguna vez. Tal como señalan Poole y Rojas, “la manera en que interpretamos dicha temporalidad misteriosa de la fotografía es como la de un documento que revela la presencia del pasado que, sin embargo, aún falta por ser capturado” (s/n).

Consideramos que un modo de subvertir el discurso consensual de la CVR e ir más allá del “realismo” que impone el guion de una exposición fotográfica es justamente a través de un análisis semiótico que observa las huellas y los símbolos inscritos en la imagen material con suma atención en la retórica de la imagen y sus códigos visuales; códigos literales como la leyenda que acompaña una foto, códigos denotativos como la abstracción del contenido en la imagen y códigos connotativos como las interpretaciones que configuran un significado en la imagen, sus connotaciones simbólicas y culturales. Así, una imagen podrá tener una leyenda

indicativa, sugerir un sentido que va más allá de lo literal o desbordar los límites denotativos. Considerando las limitaciones que imponen una distancia mnemónica ante la experiencia de la violencia (la distancia entre las recepciones de Lima y Ayacucho), la puesta en escena de un discurso visual que invita al consenso (la visión de la CVR) y un hábito-lector que predispone una lectura previamente instalada en el imaginario nacional (el Informe de Uchuraccay), vamos a plantear un análisis semiótico de tres fotografías del archivo visual Yuyanapaq³⁷.

Siguiendo a Roland Barthes (1957), nuestra metodología asume que

[...] la plupart de photo-chocs que l'on nous a montrées sont fausses, parce que précisément elles ont choisi un état intermédiaire entre le fait littéral et le fait majoré: trop intentionnelles [...] elles manquent à la fois le scandale de la lettre et la vérité de l'art: on a voulu en faire des signes purs, sans consentir à donner au moins à ses signes l'ambiguïté, le retard d'une épaisseur [...] privé à la fois de son chant et de son explication, le "naturel" de ces images oblige le spectateur à une interrogation violente, l'engage dans la voie d'un jugement qu'il élabore lui-même sans être encombré par la présence démiurgique du photographe. (99-100)

En la primera fotografía (ver Anexo 3) podemos ver a una persona anónima, con la mirada inclinada, enrollando el foto-retrato ampliado del ex-presidente Belaúnde en medio de las ruinas del consejo municipal de Vilcashuamán. En el marco lateral del inmueble yace una

³⁷ Para este análisis hemos tomado las imágenes del archivo visual Yuyanapaq, disponible en el siguiente enlace http://www2.memoriaparalosderechoshumanos.pe/apublicas/galeria/list_imagenes.php. También hemos accedido al libro impreso editado por la CVR, y a las versiones digitales disponibles en Internet. Por último, en Mayo de 2014 hemos visitado la exhibición Yuyanapaq en el Museo de la Nación, ubicado en la ciudad de Lima. En todos los casos, las leyendas a las que hacemos referencia han acompañado las imágenes.

puerta abierta a través de la cual distinguimos una luz en pleno resplandor, aunque su presencia resulta violenta en comparación con la iluminación del primer plano de la foto³⁸.

En principio, esta fotografía evoca un imaginario anclado en una “estética de las ruinas”, un rasgo característico del imaginario histórico del siglo XX al que se le han atribuido dos sentidos. Por un lado, la presencia de las ruinas fue clave en el discurso de la ideología romántica para exaltar un pasado utópico en el que habitaría cierta pureza primitivista e ideológica. Este sentido estuvo presente por ejemplo en la construcción discursiva de los ideales del nazismo, y en particular en el ideal arquitectónico heredero de las visiones estéticas de Richard Wagner (Habib, 2007; Huyssen, 2003). El otro sentido, que es el que nos interesa aquí, ve en las ruinas una imagen alegórica del ángel benjaminiano de la historia (Habib, 2007); “C’est à cela que doit ressembler l’Ange de l’Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d’événements, il ne voit, lui, qu’une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds” (49).

Si seguimos la lectura de Benjamin, parecería que la presencia de las ruinas funciona aquí como una alegoría que representa una memoria de un conflicto que dejó en escombros no solo el espacio institucional, sino también el cuerpo social de un país cuya élite apenas veía de lejos. Así, las ruinas son documentos que nos informan sobre este momento que anunciaba el devenir histórico del conflicto; tal como sugiere Saona, las ruinas son memoria que testifica “la dislocación de símbolos patrios” (89) y el “estado de excepción” (Agamben, 2005) que se

³⁸ El Informe Final de la CVR señala que “En julio de 1982 se vivió la mayor ofensiva senderista desde el inicio de la lucha armada: 34 acciones terroristas y cinco incursiones masivas en pequeños poblados, ataques a municipalidades en Ayacucho y el asesinato del alcalde y de un comerciante de Hualla, en Víctor Fajardo, a los que se acusó de «soplones». El 22 de agosto fue atacado el puesto de la GC en Vilcashuamán y, tras cinco horas de enfrentamientos, el saldo fue de siete policías muertos.” (*Hatun Willakuy*, 2003: 91)

vivía cuando Belaúnde cedió el control de la situación a los militares, sabiendo incluso de los crímenes y abusos que se cometían en diferentes localidades de Ayacucho (Ardito, 2012)³⁹.

Según la leyenda que acompaña la fotografía, “un retrato del presidente Fernando Belaúnde es recuperado, luego del ataque senderista contra el local del concejo municipal de Vilcashuamán (Ayacucho) en agosto de 1982”. Esta recuperación de la imagen del presidente podría leerse como un interés por preservar “la representación metonímica de la nación [...] el único símbolo que le recuerda a Vilcashuamán que es parte del Perú” (Saona, 2008: 163). Sin embargo, bajo la leyenda que pretende enseñarnos a leer esta imagen subyace otra imagen, una imagen barnizada de realidad, diría Barthes, un signo oculto que delata más bien una imagen fuera de tiempo y de lugar, una imagen que no cuaja: la desactualizada fotografía del joven Belaúnde del primer gobierno (1963-1968). El foto-retrato ampliado del ex-presidente, imagen anacrónica recuperada por un ciudadano ayacuchano anónimo, es también la imagen de una institucionalidad que vivió de espaldas a Vilcashuamán, la imagen de un gobierno equivocado en su propia visión del conflicto y un testimonio de que aquellos pueblos donde se inició la violencia fueron los pueblos más olvidados del país. Por último, la dislocación del foto-retrato evoca la ausencia de un vínculo filial entre Vilcashuamán y el Estado.

Se trata de una imagen institucional que está fuera sí misma, en manos de un poblador anónimo que enrolla la foto ligeramente inclinado, cual Narciso mirando su reflejo en el espejo, es decir, en el retrato de Belaúnde. El cuadro que debería contener la imagen institucional está vacío, yace colgado en una de las paredes del inmueble ruinoso. La CVR nos

³⁹ Para Giorgio Agamben, el estado de excepción es “ese momento del derecho en el que se suspende el derecho precisamente para garantizar su continuidad, e inclusive su existencia. O también: la forma legal de lo que no puede tener forma legal, porque es incluido en la legalidad a través de su exclusión” (Costa, 2005: 5). Agamben nos dice que “ese momento —que se supone provisorio— en el cual se suspende el orden jurídico, se ha convertido durante el siglo XX en forma permanente y paradigmática de gobierno” (Costa, 2005: 6).

dice que el retrato es recuperado, sugiriendo la idea de preservación y protección: una persona sostiene la imagen y el marco está vacío porque se quiere rescatar y conservar el foto-retrato del presidente; se quiere conservar el “estado de derecho”. Otra lectura nos dice que el fondo negro insinúa más bien la ausencia institucional y no solo su rescate, sugiere más bien un “estado de excepción”, un estado en que el derecho común está suspendido. La imagen de Belaúnde no está en el marco simplemente porque su gobierno cedió la responsabilidad a las Fuerzas Armadas en 1982, el país estaba en “estado de emergencia”. Por tanto, creemos que una lectura que se fundamenta tan solo en la conservación de la imagen del presidente podría eximir su responsabilidad y depurar a la fotografía de su contexto histórico. El foto-retrato cual imagen petrificada e incólume, imagen en sí misma por su carga simbólica, oculta secretamente una dimensión de la problemática del conflicto: bajo el manto del falso argumento que sugiere la conservación institucional subyace la imagen obscena del “estado de excepción”⁴⁰.

En la segunda fotografía (ver Anexo 4) vemos a una pareja de esposos custodiada por cuatro soldados armados con ametralladoras. Según la leyenda que acompaña esta imagen, la pareja declaró haber sido reclutada a la fuerza por Sendero Luminoso. A diferencia de la imagen del campesino que sostiene el foto-retrato de Belaúnde, aquí sí podemos ver con claridad los rostros de las personas fotografiadas. El hombre ha sido identificado como Ramón Laura Yauli, la mujer como Concepción Lahuana. La leyenda de esta foto no nos indica los nombres de los soldados, sus identidades han sido asimiladas a su filiación institucional.

⁴⁰ En el tercer capítulo vamos a utilizar el concepto de “obscenidad” en relación con la materialidad propia de las imágenes filmicas y fotográficas, refiriéndonos al hecho de que cada marco o contorno de una fotografía deja fragmentos de sentido que quedan fuera del campo visible, en un sentido ético y estético.

Si analizamos la composición, Ramón ocupa el centro de la fotografía, aparentemente atado de manos, con el ceño fruncido y la mirada como eludiendo la cámara. Concepción está a su izquierda, sus manos desatadas y juntas como haciendo una plegaria o frotándose por temor, con la mirada ligeramente inclinada, los ojos bien abiertos pero sin mirar, perdida y abatida por la desesperanza (¿o el terror?). Ninguno posa ante el objetivo, ambos tienen la actitud de aquel que está obligado a pararse frente a la cámara; han sido capturados por el disparador de la cámara y por el fotógrafo; han sido capturados por anónimos soldados de las Fuerzas Armadas que posan frente al objetivo.

Para Abelardo León (2003), el agotamiento del cuerpo y la aflicción de la pareja evocan “la violencia elocuente del inocente inmolado, de todos los santos sufrientes que decoran nuestro ascendente cristiano, acaso no también la de nuestros caudillos y nuestros héroes latinoamericanos que han encendido los discursos populares” (16). Hablando del terrorismo y del estado de excepción, Jean Baudrillard (1983) nos dice que el rehén siempre está expuesto a una violencia más violenta que la violencia, a una violencia anormal, es decir, el terror de una violencia en que vida y muerte son cara y sello indistintamente; “Ni muerto ni vivo, el rehén está pendiente de un vencimiento incalculable. No le acecha su destino, ni su propia muerte, sino un azar anónimo que sólo puede presentársele como una arbitrariedad absoluta” (32).

Ante la violencia que evoca la imagen del inocente sacrificado, vemos la otra cara: la violencia que evoca la imagen del soldado heroico. Esta última también tiene un sentido naturalizado por la leyenda que acompaña la imagen, un sentido instrumental a la construcción discursiva de la exhibición: “efectivos del Ejército acompañan a los esposos Ramón Laura Yauli y Concepción Lahuana, quienes declararon haber sido reclutados a la fuerza por Sendero

Luminoso. La Mar, Ayacucho, junio de 1985”. La idea de acompañamiento sugiere una actitud de compañía fraterna, pero la disonancia entre los gestos de los rostros de los soldados y la pareja no evocan ese sentido. La referencia a un acompañamiento configura una imagen uniforme y en armonía, pero es justamente esta configuración entre la imagen de la leyenda y la imagen en sí misma la que no funciona. Cómo en el caso del foto-retrato de Belaúnde, esta imagen está dislocada; la articulación entre palabra e imagen no funciona, evoca más bien la presencia de una imagen inarmónica que desafía el sentido literal de la leyenda. Los cuatro soldados posan frente a la cámara, miran directamente al objetivo: señalan en el anonimato una victoria y esperan un reconocimiento del Estado-nación⁴¹. En contraposición, la pareja de esposos no posa, se entrega a la “arbitrariedad absoluta” como sugiere Baudrillard.

Ubicados detrás de la pareja, los soldados visten uniformes homogéneos, sostienen con orgullo inculcado el peso de sus armas. A primera vista, podríamos distinguir a los soldados por su vestimenta y su postura; sugieren el antecedente de un entrenamiento previo y de un adiestramiento de la postura del cuerpo. En un sentido foucaultiano, son atravesados por una violencia homogeneizante a través de un ejercicio disciplinario físico, mental e institucional; un “espíritu de cuerpo” militar dentro del cuerpo social⁴². Si imaginamos la profundidad de la composición, los soldados estarían situados entre la pareja y el fondo montañoso que está dividido por una humareda negra (¿una vivienda campesina incendiada?). Si vemos la foto horizontalmente, podemos identificar un triángulo compuesto en este orden: (1) un hombre,

⁴¹ Una película que trata la problemática de la reinserción social de los ex-combatientes subalternos durante la época del posconflicto es *Días de Santiago* (Josué Méndez, 2004).

⁴² En referencia al vínculo entre el culto nacionalista y la exaltación bélica militar durante el siglo XIX, Conrado Hernández López (2006) señala que: “Si la consolidación del Estado hizo necesario volver homogéneas a las sociedades antes fragmentadas culturalmente e instituir una identidad nacional compartida por el conjunto de la población, el ejército proporcionó el modelo para uniformar con base en las funciones comunes y para imponer al ciudadano una estructura de jerarquías indiscutibles junto al deber de morir por los deberes superiores de la patria y de convertirse un engranaje más de la maquinaria del Estado moderno.” (129-130)

(2) un soldado y (3) una mujer. La homogeneidad y el anonimato de los crímenes de las Fuerzas Armadas parecen dividir a la pareja y al mismo tiempo configurar un nuevo sentido. Más allá de la imagen, esta composición nos habla sobre la especificidad histórica del conflicto armado; evoca perspicazmente la problemática vinculada a la violación sexual de tantas mujeres quechua-hablantes como práctica recurrente de los actores militares durante la primera década del conflicto (CVR)⁴³.

El espíritu militar del cuerpo no solo se restringe a la imagen de los militares, también está inscrito en imágenes materiales del autodenominado “ejército popular”. En la tercera imagen (ver Anexo 5) vemos un grupo de senderistas, mujeres militantes, homogéneas y disciplinadas, uniformadas con camisa roja y pantalón (o falda negra). Esta fotografía fue tomada como parte de un archivo visual mucho más amplio, un video en el que vemos a las militantes senderistas marchando sincrónicamente, alzando sus banderas rojas y lanzando arengas a viva voz al “presidente Gonzalo”. Estas imágenes del “ejército popular” femenino se difundieron en más de una oportunidad en la televisión, en diarios locales y extranjeros. Curiosamente fueron unas de las pocas imágenes que nos quedan sobre la identidad del referido “ejército popular” femenino⁴⁴. Estas imágenes advierten que se ha consumado la militarización del conflicto; presuponen una disciplina ejercida previamente en el cuerpo femenino a través de la violencia, y por tanto, una violencia ejercida en la psiquis de estas mujeres; delatan los crímenes cometidos por esta organización subversiva contra las mujeres quechua-hablantes. Depuradas de su identidad y de su memoria cultural anterior, estas mujeres serán asimiladas al discurso panfletario de Sendero como pura iconografía visual.

⁴³ La CVR nos dice que se trató de la violencia sexual ejercida tanto por Sendero Luminoso como por las Fuerzas Armadas. Para más detalle ver *Informe Final*, Tomo VI, Capítulo 1.5

⁴⁴ Resulta paradójico que las imágenes de un “ejército popular” masculino sean escasas.

La leyenda que acompaña la foto indica: “Reclusas senderistas realizan un homenaje a su líder Abimael Guzmán en uno de los pabellones del penal de Canto Grande, en Lima. La fotografía fue publicada el 30 de julio de 1991”. Esta información no nos dice nada más; la foto fue publicada finalizado el primer gobierno de García e iniciado el primer mandato de Fujimori. Si la fecha de publicación no coincide con la fecha de los hechos que tratamos de rememorar, la pregunta que emerge es ¿qué nos dice esta imagen memorial sobre la especificidad histórica del conflicto en aquellos años? Sabemos que esta fotografía evoca el momento en que Sendero Luminoso se organiza dentro de los penales y exige mejores condiciones penitenciarias (CVR). También podemos imaginar que se trata del momento en que la violencia había llegado a la capital; entonces aquella niña quechua-hablante que fue tomada por los senderistas ya no hablaba quechua ni tenía familia, dejó atrás sus costumbres, llegó a la capital. En aquel tiempo el conflicto armado ya se había expandido; pronto degeneró el anquilosado cuerpo social del país⁴⁵.

Como podemos ver, los desencuentros entre los significados asignados a las fotografías a través de las leyendas escritas y las marcas memoriales que hemos podido observar, evocan otras connotaciones posibles. Es decir, las disonancias entre la imagen material y la palabra escrita sugieren otros significados que van más allá de los códigos literales y los códigos denotativos que acompañan estas fotografías sobre el conflicto armado en el Perú. Por último, parecería que tales disonancias translucen también los desencuentros entre el discurso que ha

⁴⁵ La CVR nos dice que “en octubre de 1985 y junio de 1986, luego de violentos motines, se produjeron masacres en tres establecimientos penitenciarios de Lima, con un saldo de aproximadamente 274 internos muertos. En lugar de que estos lamentables sucesos conllevaran a un mejor control por parte de la autoridad penitenciaria y la policía, los internos acusados por terrorismo, tanto del Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP-SL) y como del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), más bien fortalecieron su dominio en dichos centros. El desgobierno en las cárceles permitió que el 9 de julio de 1990 puedan fugar 49 internos del MRTA, lo que reflejó la inseguridad del sistema penitenciario” (*Informe Final*, Tomo VII, Capítulo 2.68)

querido promover la CVR como “una verdad por sí misma” y los diversos intereses políticos y nacionales en el debate de la memoria. Ciertamente, la observación de otras imágenes del archivo Yuyanapaq podría darnos nuevas pistas de análisis para medir mejor las distancias entre los sentidos que se han asignado a las imágenes visuales del conflicto armado.

2.3 Imaginarios cinematográficos del conflicto armado

En el apartado anterior exploramos de qué manera la puesta en escena de la exhibición fotográfica Yuyanapaq reactivó algunas memorias del conflicto armado peruano y provocó sensaciones encontradas frente al discurso oficial de la CVR. También hemos analizado tres fotografías del archivo visual Yuyanapaq, documentos que podrían ayudarnos a ampliar nuestra reflexión y a vislumbrar algunos anclajes históricos y memoriales más allá del sentido literal y denotativo de las imágenes, más allá de las leyendas que acompañan las fotos, del relato visual de la CVR y del hábito-lector del Informe de Uchuraccay.

Antes de entrar en la crítica de la obra de Claudia Llosa en el tercer capítulo, vamos a explorar tres producciones cinematográficas que han configurado distintos modos de ver, imaginar y pensar la problemática de la memoria del conflicto⁴⁶. Consideramos que las tres películas de nuestra selección representan tres etapas singulares del conflicto; son filmes que se distancian por los niveles de recepción pública y por las circunstancias sociales y políticas en que se proyectaron. Los tres filmes corresponden a tres puntos bisagra (1988-1993-2000) en la línea cronológica que establece la CVR. Creemos que estos filmes ejemplifican tres debates y tres visiones singulares que nos ayudarán a distinguir una imagen mucho más amplia

⁴⁶ Otras películas que han tratado la problemática del conflicto son: *Ronderos* (Marianne Eyde, 1987), *Alias La Gringa* (Alberto Durant, 1991), *Coraje* (Alberto Durant, 1998), *Paloma de papel* (Fabrizio Aguilar, 2003), *Días de Santiago* (Josue Méndez, 2004), *Lucanamarca* (Hector Galvez, 2008), *Vidas paralelas* (Rocio Llado, 2008), *Paraíso* (Hector Galvez, 2009), entre otras.

de los imaginarios visuales del conflicto antes de pasar a la etapa de la posguerra. En suma, la exploración de estas tres películas nos sirve de mapa para ubicarnos mejor en el campo de los imaginarios y las memorias visuales del conflicto armado en el Perú.

Empecemos por precisar que el primer largometraje sobre el conflicto armado ha sido *La boca del lobo* (*The Lion's Den*, 1988) de Francisco Lombardi, el director peruano más reconocido en el exterior y el de más éxito comercial en el Perú⁴⁷. *La boca del lobo* se estrenó casi al finalizar la tercera etapa histórica señalada por la CVR: el despliegue nacional de la violencia durante los años del primer gobierno de Alan García (1986-1989). Por otro lado, la película más polémica en términos de recepción ha sido *La vida es una sola* (*You only live once*, 1993) de la directora Marianne Eyde. El estreno de *La vida es una sola* coincidió con las dos últimas etapas del conflicto señaladas por la CVR: la crisis extrema, la ofensiva subversiva y la contraofensiva estatal (1989- 1992) y el declive de la acción subversiva, el autoritarismo y la corrupción del gobierno de Fujimori (1992-2000). Por otra parte, uno de los filmes más difundidos en el epicentro del conflicto fue *Sangre Inocente* (*Innocent Blood*, 2000) del cineasta ayacuchano Palito Ortega Matute. El estreno de *Sangre Inocente* coincidió con la quinta etapa del conflicto (1992-2000): la captura de Abimael Guzmán y la fuga de Fujimori al Japón. Asimismo, *Sangre Inocente* coincide también con el inicio del periodo de transición o con el inicio de la etapa del posconflicto.

La boca del lobo (Lombardi, 1988) se basa en los hechos ocurridos en la comunidad de Soccos (Ayacucho) en 1983, cuando agentes de la policía intervinieron una casa donde se celebraba una fiesta local y obligaron a los participantes a abandonar el lugar para luego

⁴⁷ Francisco Lombardi (1949) nació en Tacna, una ciudad del sur del Perú. Es hijo de padre italiano y llega a la ciudad Lima en 1968. Estudió cine en la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe (Argentina) y continuó su formación en la Universidad de Lima.

asesinarlos al pie de un barranco. Teniendo como tela de fondo este hecho, la película recrea la historia de un grupo de soldados limeños enviado a las alturas de los Andes para combatir a los senderistas. Luego de su llegada al pueblo de Chuspi, ocurren hechos insólitos; mientras pasan la noche en la comisaría local alguien hace pintas senderistas en las paredes del recinto y cambia la bandera nacional por la bandera de Sendero. Al día siguiente, deciden intervenir violentamente las viviendas de los habitantes del pueblo. Los soldados torturan a un artesano sin tener pruebas evidentes, tan solo un dibujo que interpretan como un plan de ataque senderista. El lugarteniente del grupo descalifica el abuso de los subalternos y decide llevar al artesano fuera del pueblo para que sea juzgado en otra jurisdicción. En el camino, el jefe de los soldados es asesinado junto con su escolta. Los cuerpos están mutilados con inscripciones y mensajes de advertencia de Sendero. Días más tarde, el teniente Roca es enviado en su reemplazo. Roca fue destacado con “la espada de honor” pero malogró su expediente militar por jugar a la ruleta rusa, duelo en el que su contrincante perdió la vida. Aunque el nuevo teniente no es del agrado de todos los soldados, inspira confianza y admiración en Vitín Luna, uno de los iniciados. Sin embargo, el cambio de liderazgo no producirá mejores resultados. La incapacidad para identificar al enemigo erosiona al pequeño grupo de soldados que termina perdiendo el control de la situación y abusa de su poder ante la población. Julia, una joven bodeguera del pueblo, es violada por Gallardo, uno de los soldados. Luna fue testigo del abuso sexual pero es incapaz de delatar a su compañero. Roca reprende a Gallardo pero prefiere pasar por alto la denuncia de violación. Días más tarde, Gallardo intenta ingresar a una fiesta local pero es echado y atacado a pedradas cuando los pobladores reconocen que se trata del autor del delito. En venganza, Gallardo los acusa de prosenderismo y regresa con sus compañeros para intervenir el local. Cuando se inician los interrogatorios, Roca pierde el

control y mata a golpes a uno de los pobladores. El pueblo reclama pero los soldados parecen no reaccionar ante lo ocurrido. Ante las protestas, el teniente decide ejecutar a todos los detenidos al lado de un acantilado. Todos disparan sus armas menos Luna, pues él sabe que la matanza fue provocada por su compañero. Roca le ordena disparar el tiro de gracia a uno de los comuneros pero Luna se niega. En la comisaria, el teniente se dirige a sus subalternos tratando de justificar la matanza como algo inevitable, pero Luna, ahora encarcelado por traicionar a la patria, lo insulta. Roca lo libera en un afán por salvaguardar su honor a pesar del trágico error; ambos arreglarán cuentas en el juego de la ruleta rusa. El jefe de los soldados se queda con la última bala pero entrega el arma a Luna. Este último no lo mata, dispara cerca de la escarapela nacional, antes violentada con una inscripción senderista. En la última secuencia vemos a Luna abandonando Chuspi, ahora sin habitantes, vacío como un pueblo fantasma. En el camino se cruza con Julia, quien también abandona el pueblo, y casi al final, con una niña pastora que aparece casi al inicio del filme.

Valdez (2005) ha postulado que *La boca del lobo* es uno de los principales referentes cinematográficos sobre el conflicto armado peruano⁴⁸. Su estreno coincidió con el momento más intenso del conflicto, es decir, con la expansión del PCP-SL a nivel nacional y con una profunda crisis política, económica y social. A este hecho se sumó el carácter polémico de la película, puesto que “era la primera vez en que un filme nacional se atrevía a mostrar a las Fuerzas Armadas, actuando como representantes del Estado, buscando y asesinando civiles presuntamente inocentes” (Barrow, 2007: 77). En efecto, *La boca del lobo* iba a ser censurada

⁴⁸ Valdez sugiere que “para muchos limeños promedio, el referente mediático masivo más importante referido al conflicto armado interno, compuesto de imágenes audiovisuales que se impregnan en la memoria colectiva, es *La boca del lobo*” (63), mientras que De Cárdenas nos dice que “La partida de Vitín y su cruce de mirada con la niña campesina que recorre la plaza en la primera secuencia constituyen uno de aquellos momentos que sintetizan el drama de una época” (2012).

por desafiar el estado de emergencia decretado por el gobierno durante la denominada lucha anti-terrorista. Si algunos militares la cuestionaron argumentando que promovía una ideología pro-subversiva, otros advirtieron que sus primeras imágenes sugerían que la violencia se había iniciado con el ingreso de las fuerzas castrenses al conflicto. Sin embargo, el entonces Ministerio de Guerra no pudo “enlatarla” ya que la censura impuesta por el régimen militar velasquista había sido eliminada en 1980 (Bedoya, 2009: 197). También se ha hablado de las tensas relaciones en aquella época entre el gobierno aprista y las Fuerzas Armadas, rumor que incluso implicó la posibilidad de un golpe de Estado. Siguiendo esta hipótesis, se cree que el ex-presidente García habría aprobado la exhibición de la película justamente para desprestigiar a los militares (Valdez, 58)⁴⁹. Por último, tal como señala Barrow, la película fue considerada como “an enormous success both domestically and internationally [...] a benchmark for those national directors who thereafter chose to offer their own cinematic responses to the worst political conflict and social crisis to affect the nation in decades” (74).

En *La boca del lobo* podemos observar la adecuación del espacio geográfico como una estrategia de construcción discursiva. Así, las montañas de aquella región de los Andes se nos presentan como un paisaje inhóspito, aural y visualmente lúgubre. Sobre este punto, Federico de Cárdenas (2012) ha dicho que Lombardi “elimina los tonos pastel propios del paisaje del Ande y, rodando solo a ciertas horas del día, logra darle un aspecto amenazante, con algo de entorno westerniano y a tono con el estilizado realismo que domina en la puesta en escena” (s/n). En tal sentido, la representación filmica del espacio andino en *La boca del lobo* conecta con el imaginario limeño de aquella época (1980-1990), momento en que el principal

⁴⁹ Aunque el filme parecería criticar las medidas tomadas por el gobierno, en aquel momento no habían denuncias judiciales por violaciones de derechos humanos contra afiliados al partido aprista, sino más bien contra miembros de las Fuerzas Armadas. Por otro lado, los hechos que inspiraron el guion del filme ocurrieron durante el segundo mandato de Belaúnde, y no de García. Para más detalles revisar *Informe Final*, Tomo VII, Capítulo 2.7

antecedente mediático del conflicto era el Informe de Uchuraccay, es decir, el hábito-lector que se sostiene en la dicotomía civilización/barbarie⁵⁰. Asimismo, la película de Lombardi refuerza la idea de Sendero Luminoso como un ente fantasmal y siniestro, como una fuerza diabólica que actúa en la oscuridad mientras todos duermen, una presencia física que nunca vemos en el filme. Sobre este punto, Steve Stern (1998) ha ubicado esta idea incluso en la historiografía, donde Sendero Luminoso era “more an invention of evil masterminds and an expression, perhaps, of the peculiarity of a particular regional milieu than a logical culmination or byproduct of Peruvian history [...]” (1-2).

Francisca da Gama (2007) nos dice que la idea de “lo andino” como una identidad fija sin capacidad de acción política ayudó a reproducir este paradigma historiográfico. Según su crítica, algunos académicos “pro-andinos” cercanos a la investigación antropológica habrían promovido una idea romantizada sobre “lo andino”, una idea depurada y descontextualizada de su especificidad política e histórica. Detrás de esta sublimación se escondería una actitud colonial que mira “lo andino” indisociable de lo indígena, como una identidad monolítica, atemporal y fuera de la historia, actitud que sugiere más bien una mitologización particular de “lo andino”. Esta mirada académica se habría focalizado en ciertos aspectos de la identidad de estos pueblos (como sus rituales, creencias, modos de organización, estructuras lingüísticas, etc.) dejando de lado el aspecto político y social de aquellos años. Concretamente, esta visión romántica de “lo andino” habría olvidado el hecho de que Sendero pudo asimilar con éxito, al menos en un inicio, a una parte de la población más olvidada y desatendida por el Estado⁵¹.

⁵⁰ Un dato anecdótico es que la película se filmó en el sur del país, en Tacna, en el distrito de Estique, y no en el epicentro del conflicto en aquella época; el departamento de Ayacucho.

⁵¹ Sobre este punto, y siguiendo las investigaciones de Steve J. Stern, Da Gama señala que “Historians now see that Sendero's rise responded to concrete historical developments in Peru. This period saw political upheaval,

Por otro lado, la representación del paisaje como un lugar remoto e inhóspito que es habitado por un “otro exótico” evoca el ingreso de los soldados a un territorio extranjero. Para da Gama, el director de *La boca del lobo* no toma distancia de la visión antropológica, en cambio, “Lombardi continues to privilege the dominant discourse of the nation; he critiques the military but also seeks to incorporate the indigenous into a broader national identity” (s/n). Esta estrategia discursiva permitiría reforzar un viejo paradigma indigenista; ver a los habitantes de los Andes como parte de un paisaje imaginado, un *locus* utópico o una representación pictórica de costumbres sin movimiento que permanecen fijas en un lienzo, inmovilizadas en una temporalidad suspendida. Esta estrategia permitiría subrayar el choque entre dos culturas; una anclada en el tiempo y otra en movimiento. Para ser más precisos, un grupo de soldados limeños en contraposición a unos pintorescos habitantes de un pueblo perdido entre las montañas. En ese sentido, Lombardi toma una resolución pesimista de acuerdo con los hechos que inspiran el guion y traduce un modo de leer el conflicto asumiendo el hábito-lector del Informe de Uchuraccay, asumiendo la dicotomía civilización/barbarie. En la resolución de *La boca del lobo* no hay diálogo ni reciprocidad, es más bien una resolución que sugiere cuan extraña y desagradable es la experiencia de los soldados en un pueblo que apenas son capaces de reconocer como parte de un mismo país. Sin voz propia, inmovilizados en el paisaje y asociados a Sendero, los habitantes de los Andes son parte de un territorio hostil que el ejército de la patria deberá conquistar para justificarse a sí mismo, para justificar el estado de excepción que se inicia con el segundo gobierno de Belaúnde.

government corruption, a weak left, and racism towards the indigenous population—who continued to live in poverty and be excluded from political decision-making. Such exclusion allowed Sendero to operate amongst the rural indigenous peasantry” (s/n).

El argumento de *La vida es una sola* (Eyde, 1993) no se inspira de algún referente histórico concreto⁵². Se trata más bien de un interés personal de la cineasta Marianne Eyde por presentar una versión distinta de aquellas que ya habían representado el conflicto en el cine⁵³. Un punto a señalar es que se trata de un filme dirigido por una cineasta extranjera radicada en Lima. Este hecho no le quita méritos a su producción, sino que anticipa otro modo de ver las memorias del conflicto armado, una visión mediada por circunstancias personales que no coinciden necesariamente con las de Lombardi. De ahí que, basándose en sus conocimientos antropológicos y tomando distancia de *La boca del lobo*, la cineasta se haya preocupado más por asignar un rol protagónico a las comunidades campesinas. Estamos lejos del paisaje agreste y frígido que recrea Lombardi en *La boca del lobo*. En *La vida es una sola*, Eyde evoca la geografía de la *ceja-de-selva* alto-andina, un zona caracterizada por ser propicia para la agricultura de productos como la hoja de coca, el cacao, el café, los frutales, entre otros.

La historia de *La vida es una sola* se sitúa en un pueblo que vive en una armonía casi idílica. Tres estudiantes de un pueblo vecino, Aurelio, Roger y Meche, llegan a Rayopampa durante la celebración de una fiesta tradicional en la que se habla en quechua y se rinde culto a la *Pachamama* (la madre tierra). Los estudiantes restablecen viejos lazos de amistad con los habitantes del lugar y se integran a la celebración. Luego colaboran con los quehaceres cotidianos de la comunidad para ganarse la confianza de los más jóvenes. Poco a poco van develando su verdadera identidad; son militantes de Sendero Luminoso y están en el pueblo para iniciar la “guerra popular”. Una vez que han tomado Rayopampa a pesar del rechazo de

⁵² Según Cynthia Tompkins (2001), la construcción del guion de *La vida es una sola* tendría como antecedente las prácticas de cooperación en la comunidad campesina de Ccachin, en Cuzco.

⁵³ Marianne Eyde nació en Tonsberg (Noruega, 1949), estudió Ciencias Políticas en París y Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima.

los adultos, reemplazan la bandera nacional por la bandera de Sendero. Los militantes senderistas matan a todo aquel que se oponga a sus ideales y nombran como nuevas autoridades del pueblo a los más jóvenes, asimilados ahora a las bases del “ejército popular”, incluyendo niños y mujeres. La comunidad campesina se fragmentará en el enfrentamiento entre los senderistas y las Fuerzas Armadas. Lejos de ejercer un rol protector, los militares utilizan abusivamente los recursos de la población y ajustician a todo aquel que sea sospechoso de complicidad con Sendero. La película incorpora una historia de amor entre Florinda, una joven campesina, y Aurelio, uno de los senderistas. Este romance facilita la asimilación al partido: el amor de pareja se reemplaza por el amor a la ideología de Sendero. Esta asimilación será reforzada por Meche, militante y líder del grupo subversivo, antípoda de Florinda, campesina, tímida y arraigada a las tradiciones de su pueblo. Ambas mujeres representan dos visiones que no llegan a encontrarse; la mujer militante que mata a sangre fría a los traidores del partido y la mujer campesina que a pesar de su propia voluntad es obligada a eliminar a los miembros de su comunidad⁵⁴. Desilusionada de su experiencia en las filas senderistas y de su amor por Aurelio, Florinda decide regresar a Rayopampa, pero esta vez su familia no la puede recibir por temor a represalias de los militares. Por último, la joven campesina vive la desconcertante experiencia de ser testigo de la destrucción del pueblo que la vio nacer, y que al igual que Julia en *La boca del lobo*, deberá abandonar.

⁵⁴ Meche es el estereotipo de la líder senderista, encargada de adoctrinar y asimilar a la población, pero también es el reflejo de la dimensión ideológica de Sendero, expresada en la renuncia a la vida personal en términos de trabajo, educación y lazos afectivos con la familia. Sobre este punto, Barrow señala que muchas mujeres habrían visto en Sendero la posibilidad de expresarse políticamente fuera de un espacio tradicionalmente doméstico. Resulta paradójico que para acceder a dicho espacio el precio pagado sea la propia “libertad” y la domesticación del propio “género”, idea que anteriormente hemos asociado a la noción de “espíritu del cuerpo”. Por cuestiones ajenas a esta investigación, no vamos a entrar en la cuestión del género como construcción discursiva, tema que ha sido bastante explorado por Judith Butler (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990). Por lo pronto, nos interesa subrayar la contraposición entre un estereotipo costumbrista y un estereotipo políticamente ideologizado, una estrategia discursiva que permite recrear metafóricamente la fragmentación de la identidad primera de una comunidad campesina imaginada.

Sarah Barrow nos dice que *La vida es una sola* ha sido el filme más polémico acerca del conflicto armado; fue rechazado tanto por el público local como por el gobierno peruano y las Fuerzas Armadas. En parte, dicho rechazo se justificó en la manera en que la película representó tanto a las Fuerzas Armadas como a los militantes de Sendero Luminoso⁵⁵. Tampoco el contexto histórico de su producción y exhibición ayudó mucho. En aquellos años el gobierno estaba más preocupado en la captura de Abimael Guzmán y en la depuración de la imagen de los militares, estrategia que sintonizaba bien con la reivindicación del régimen fujimontesinista y su protagonismo durante el conflicto. En el periodo 1990-2000, el gobierno de Fujimori logró imponer el olvido de ciertos hechos traumáticos sobre el pasado reciente — como la matanza de los estudiantes de La Cantuta (1992) y la matanza de Barrios Altos (1991)— con apoyo de las élites económicas, las clases medias acomodadas y los medios de prensa⁵⁶. En cierta medida, estos actores asumieron la violencia ejercida sobre las comunidades rurales y los círculos de miseria urbanos como un costo social necesario para la preservación del *establishment*. El “auto-golpe” de Fujimori el 5 de abril de 1992 fue uno de los hechos políticos que marcaron a toda una generación. Coincidentemente, el estreno de *La vida es una sola* estaba previsto para ese mismo año. En ese contexto se anunciaban ya los inconvenientes para la proyección y distribución de la película en el país; la Coproci (Comisión de promoción cinematográfica) decidió “enlatarla”. *La vida es una sola* se pudo

⁵⁵ El Tigre, personaje que representa al jefe de los militares, es más bien una caricatura o un estereotipo que desborda los límites de la representación; un personaje depurado de su dimensión psicológica, quizás sopesando la atención que se le dio a la representación de las Fuerzas Armadas en *La boca del lobo*.

⁵⁶ El 3 de noviembre de 1991, durante el primer gobierno de Alberto Fujimori, quince personas con domicilio en Barrios Altos (zona del centro de Lima) fueron ejecutadas extrajudicialmente por miembros del grupo paramilitar Colina. El 18 de julio de 1992, nueve estudiantes de la Universidad Enrique Guzmán y Valle (“La Cantuta”), y un profesor de la misma casa de estudios, fueron ejecutados y enterrados clandestinamente por agentes de inteligencia del Ejército, entre ellos, integrantes del mismo grupo paramilitar. Este último hecho ocurrió dos días después del atentado en la calle Tarata, en el distrito turístico de Miraflores. Más detalles en el siguiente enlace <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>

estrenar en 1993, aunque con una recepción muy negativa, ya que ciertos medios de la prensa local habían promovido la idea de que se trataba de una película prosenderista (Valdez, 77).

Otro argumento que explica la mala recepción de este filme es un cambio en los modos de ver el conflicto armado desde la capital. Cuando los ataques de Sendero llegaron a Lima, y en particular el atentado de la calle Tarata en 1992, las maneras de imaginar la guerra cambiaron sustancialmente⁵⁷. En la Lima de los 90s se vivía mucho más de cerca la violencia; las bombas en lugares públicos, los asesinatos y secuestros al paso, los apagones y los toques de queda, eran entonces parte del imaginario cotidiano del limeño promedio, ya no un hecho aislado en algún lugar perdido entre las montañas de la serranía peruana, visión que estaría más asociada a los 80s. A partir de los 90s, y sobre todo después de Tarata, los limeños que vieron amenazadas su integridad física y económica cuestionaron mucho menos el rol de las Fuerzas Armadas y asociaron categóricamente a senderistas y emerretistas con un mal que había que erradicar cuanto antes y a cualquier precio. Esta actitud va de la mano con una desconfianza desmedida hacia el “otro exótico”; el migrante andino, inmovilizado racial, cultural, económica y socialmente, ya no percibido como una amenaza potencial, sino más bien como una amenaza activa y “real”. Sobre este punto, consideramos que tampoco ayudó la intervención del ala conservadora de la Iglesia Católica en aquel momento; la visión negativa del cardenal Cipriani sobre las organizaciones de defensa de los derechos humanos ya había sido hipermediatizada, adoptando además diversas formas e interpretaciones, legitimando así la conciencia moral de una élite (económica, política e intelectual) y una clase media

⁵⁷ La CVR señala que “Entre los meses de enero a julio de 1992, treinta y siete ‘coches bomba’ estallaron en Lima Metropolitana, dejando aproximadamente cincuenta muertos. Era la ofensiva más intensa desatada por el PCP-SL contra la capital, que incluía el asesinato selectivo de dirigentes como María Elena Moyano. Según Abimael Guzmán la guerra pasaba a una etapa de ‘equilibrio estratégico’ que precedía a la destrucción del Estado y la captura definitiva del poder. Se había dado inicio al VI plan militar denominado ‘Construir la conquista del poder’, que orientaba las acciones subversivas hacia Lima” (*Informe Final*, Tomo VII, Capítulo 2.60).

esencialmente católicas⁵⁸. De algún modo, la resolución del lugarteniente Roca en *La boca del lobo* es adoptada por ciertos sectores ultraconservadores de la población limeña, acomodados pero no necesariamente educados, como una resolución inevitable⁵⁹. Dentro de un espectro más amplio de la clase media, cuestionar las medidas impuestas por el gobierno de Fujimori fue algo mucho más delicado que en los años del primer mandato de García o del segundo gobierno de Belaúnde (Valdez, 77)⁶⁰.

Regresando al texto filmico, Da Gama ha sugerido que la estrategia de representación del “otro exótico” en *La vida es una sola* tendría como objetivo situar históricamente la violencia política del conflicto en los Andes, y de esta manera subvertir los discursos hegemónicos de nación impuestos en el Perú. Según Da Gama, esta lógica se explica en la recurrencia a aspectos folklóricos de la cultura andina, como la música, la lengua, el vestido tradicional, los rituales, etc. Por otro lado, el filme presenta una construcción de los personajes senderistas compleja e inusual dentro del cine peruano; por primera vez vemos en el cine nacional una representación de unos militantes senderistas que hablan como personajes protagónicos. Este detalle sugiere un interés por mostrar el lado ideológico de este grupo

⁵⁸ Sobre este punto se pueden consultar los libros *Cipriani como actor político* (Pasara, Luis; Indacochea, Carlos M., 2014) y *Economía política del cuerpo. La reestructuración de los grupos conservadores y el biopoder* (Jarís Mujica, 2007).

⁵⁹ De Cárdenas (2012) señala: “Todo en *La boca del lobo* conduce a una explosión de violencia, pero no a través del sucederse mecánico de la acción sino poniendo por delante las distintas opciones morales que encarnan Vitín y Roca, las que se enfrentan en la famosa secuencia de la ‘ruleta rusa’ entre ambos personajes (que muchos creyeron inspirada en *El francotirador*, pero que en realidad tiene su origen en unas páginas de *La casa verde* de Mario Vargas Llosa)” (s/n).

⁶⁰ Aún así, durante el gobierno de Belaúnde se cometieron más violaciones a los derechos humanos y se presume que los militares actuaron con incluso con mayor brutalidad. Wilfredo Ardito ha señalado que “las mismas masacres indiscriminadas que se produjeron en Ayacucho ocurrieron en aquellos años lejos del Perú, en Guatemala, con el mismo ensañamiento y crueldad. ¿Por qué en Ayacucho y el Quiché dos ejércitos diferentes llevaron a cabo la misma táctica de *tierra arrasada*? Al parecer, existía una coincidencia porque el ejército guatemalteco y el peruano seguían los lineamientos de la Escuela de las Américas, a lo cual se suma el terrible racismo que existía en los dos países.” (2012: 14)

insurgente y des-esencializar la idea de Sendero como un ente fantasmal sin rostro humano. Para Da Gama, se trata de una crítica y no de una apología, como habrían querido interpretar algunos sectores de la prensa local. Este argumento se sostendría en las imágenes que nos muestran las ejecuciones de los habitantes del pueblo, nos acercan al discurso panfletario del grupo insurgente y a sus prácticas de asimilación ideológica. Finalmente, Da Gama cree que la incapacidad de algunos intelectuales urbanos para reconocer la mirada crítica de Eyde estaría más bien en relación directa con su incapacidad para relacionarse con el mundo andino, y análogamente, en sintonía con la mirada de los militares en *La boca del lobo*, incapaces de distinguir entre un campesino y un senderista (s/n).

A contracorriente, Cynthia Tompkins (2001) cuestiona la película desde una visión que dialoga con los Estudios subalternos. Haciendo suyas las ideas de Gayatri Spivak, Tompkins nos dice que el subalterno es un sujeto explotado, sin voz y que además no puede hablar a través del sujeto que lo explota o pretende conocerlo. Luego se pregunta ¿cómo *La vida es una sola* podría vehicular la voz del subalterno, en este caso una mujer indígena quechua-hablante y campesina? teniendo en cuenta que la protagonista del filme no es una mujer quechua y los miembros de la comunidad no escribieron ni colaboraron con la escritura del guion del filme. Para Tompkins, aunque la película representa la fragmentación y la destrucción de una comunidad indígena imaginada, el sujeto femenino quechua permanece en silencio. Tal vez Eyde olvidó, en su afán por construir una historia verosímil y accesible a un público hispano-hablante, que la mayoría de las víctimas de la violencia tenían como lengua materna, y en muchos casos única lengua, el quechua. Aún así, podemos ver en el *incipit* una recreación de un momento tradicional de veneración a la *Pachamama* en lengua quechua, ritual que se verá interrumpido por la llegada de los estudiantes aún no develados como senderistas.

Otro detalle a tener en cuenta es la construcción del personaje de Florinda. Aquí Eyde utiliza una estrategia discursiva que facilita la lectura de la película; la asociación del sujeto protagónico con un tema universal de la cultura occidental: el amor romántico. Para Tompkins, esta estrategia oculta el rol protagónico de las mujeres quechuas en su comunidad, un rol caracterizado por el sacrificio personal y el trabajo en condiciones adversas. En tal sentido, la película evocaría más bien las convenciones estéticas propias de las telenovelas. Tompkins considera que la evasión de una posición ideológica del lado de Sendero o del lado las Fuerzas Armadas distancia a *La vida es una sola* de la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano. Según este argumento, aunque existan distinciones dentro de esta corriente cinematográfica, aquello que permanece como constante sería la visión del cine como medio capaz de promover transformaciones sociales, expresar una autonomía cultural, regional y nacional (143-145)⁶¹.

Otro filme que ha llamado nuestra atención es *Sangre Inocente* (2000), del cineasta ayacuchano Palito Ortega Matute⁶². Esta película recrea la historia de Alfonso, un vendedor que es detenido por llevar un paquete que contiene explosivos, aunque él no lo sabe. Después de negarse a acusar a personas que son inocentes, Alfonso es torturado por los militares. Sus sobrinos, Pepe y Cirilo, lo buscan intensamente por los alrededores de la ciudad de Huamanga. En el camino conocen a Michel, huérfano de un granjero acomodado que se negó a pagar el

⁶¹ Estas visiones pueden encontrarse en la práctica y teorización del Cinema Novo (Glauber Rocha), el Tercer Cine (Octavio Getino y Fernando E. Solanas) y el Cine imperfecto (Julio García Espinosa). Algunos de los postulados del nuevo cine latinoamericano eran renunciar a los excesos del expresionismo y a los efectos del montaje, recuperar el valor de ambigüedad de lo real, mostrar la lentitud y el espesor de los ritmos cotidianos en la calle, entre otros.

⁶² Palito Ortega estudió antropología en la Universidad San Cristóbal de Huamanga (Ayacucho), su ciudad natal. En Lima, siguió cursos de fotografía y filmación. Para más detalles sobre la obra de Ortega, se puede consultar una entrevista de Ponciano del Pino (2014) al cineasta ayacuchano en Milton, Cynthia, Ed. *Art from a fractured past. Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Durham and London: Duke University Press, 2014.

cupo de guerra. En medio de un combate entre insurgentes y contrainsurgentes, los sobrinos serán acusados de senderistas. Luego de ser dado por muerto, Alfonso es arrojado por los militares a un descampado, sin embargo sus sobrinos logran encontrarlo aún con vida. La inmensa quebrada de Paracuti, lugar en el que se lanzaron cientos de cadáveres durante la primera década de la violencia en Ayacucho, sirve como espacio de representación de una de las escenas más siniestras de la película de Ortega (Cárdenas, 2001). La historia del filme se basa en una investigación realizada por el cineasta con algunos de los sobrevivientes de la guerra. Ortega determinó la recurrencia de casos de personas que habrían sido consideradas exánimes luego de ser torturadas, pero que en verdad lograron sobrevivir (Cárdenas, 2001).

Sangre inocente es la primera película sobre el conflicto armado producida en el epicentro de la violencia (el departamento de Ayacucho) por un cineasta peruano ayacuchano (Valdez, 98). Si *La vida es una sola* fue censurada antes de su proyección y distribución, el largometraje de Ortega tuvo un destino similar pero esta vez durante su realización. *Sangre Inocente* es el “segundo filme realizado durante el gobierno fujimorista que sufre una censura parcial o intento de censura, por transgredir el discurso oficial acerca del conflicto armado interno” (Valdez, 101). Si durante el momento del rodaje de su película anterior *Dios tarda pero no olvida II*, el cineasta había sido informado de que “los servicios de inteligencia locales le seguían los pasos” (Valdez, 101), durante la filmación de *Sangre Inocente* “la historia se repitió [...] incluyendo esta vez amenaza de intervención telefónica” (Valdez, 101). Días más tarde, los equipos y materiales utilizados durante la filmación fueron decomisados por los militares, quienes acusaron al cineasta de prosenderismo y ofensa a la institución castrense. Finalmente, en los días en que Fujimori fuga al Japón, Ortega logra recuperar sus equipos y materiales (Cárdenas, 2001).

Ortega es antropólogo de profesión y su formación cinematográfica es autodidacta. En *Sangre Inocente*, él mismo se encargó de escribir y dirigir el guion, manejar la cámara, construir escenografías, editar imagen-sonido y efectuar la campaña de promoción previa al estreno. Según Valdez, el trabajo de este cineasta ayacuchano se enmarca dentro de lo podríamos llamar un cine “marginal”, de provincias, de escasos recursos técnicos y medios financieros, grabado artesanalmente, empleando actores sin formación, en este caso, estudiantes, campesinos y empleados ayacuchanos, reclutados por su entusiasmo y algún vínculo directo con la violencia que afectó su región (98)⁶³. Por otro lado, la obra de Ortega coincide con un resurgimiento de un nuevo cine regional andino, a nuestro modo de ver, distante de la estética costumbrista de la *Escuela del Cusco* —Manuel y Martín Chambi, Luis Figueroa y Eulogio Nishiyama— y del compromiso político con los ideales del velasquismo —Federico García Hurtado (King, 2010; Middledents, 2009). A pesar de tratarse de un cine marginal en los circuitos de proyección comercial de las grandes ciudades, el cine de Ortega es muy activo en las comunidades en las que se proyecta. En suma, podemos advertir que se trata de una nueva corriente de cine local que se está buscando a sí misma, más allá de los patrones impuestos por un modo de ver “lo andino” desde afuera⁶⁴.

Las películas de Ortega han generado un efecto de catarsis en Ayacucho, vocablo quechua que podemos traducir por “rincón de los muertos”, y asimismo, la localidad más afectada por la violencia del conflicto (Cárdenas, 2001). Resulta muy significativo que Ortega

⁶³ *Sangre Inocente* tuvo un impacto significativo en las localidades de Huanta y Huamanga. En Lima las expectativas fueron menores ya que la película tuvo poca difusión; salvo algunos comentarios sobre el nuevo cine provinciano que trata el tema del conflicto armado, las reseñas y análisis de la filmografía de Ortega son ciertamente escasas.

⁶⁴ Para el crítico Emilio Bustamante (2013), la obra de Ortega se enmarca dentro de una nueva corriente de cine “independiente” que aún no accede a las salas multicines y por el momento se proyecta en salas alquiladas, locales municipales, colegios, etc. Algunos de los representantes de este nuevo cine regional andino son Melitón Eusebio, Nilo Inga, Lenin Salinas, Víctor Zarabía, entre otros.

haya estrenado otra película dentro de la misma temática bajo el título de *El rincón de los inocentes* (2005). Al parecer, este proceso de “purificación” vehiculado a través de imágenes filmicas sobre la experiencia de la violencia, ha producido y está produciendo reacciones muy diversas, y a veces encontradas, en el pueblo de Ayacucho. Por ejemplo, en Huamanga las reacciones han sido de pena y llanto, mientras que en Huanta el público ha calificado la película de “bonita”. Algunas personas reían durante la proyección de *Sangre Inocente*, tal vez confirmando que “la historia se repite, sólo que primero es tragedia y después comedia” (Cárdenas, 2001). Por otro lado, la disonancia entre estas reacciones parecería sugerir un cambio remarcable en la composición demográfica de Ayacucho a partir del periodo de transición. En efecto, Huamanga reproduce en la actualidad el mismo fenómeno demográfico que Lima a partir de la segunda mitad del siglo XX; está rodeada por un vasto cinturón de pueblos jóvenes habitados por los desplazados de la guerra. Muchos de estos migrantes internos conocieron el modo de vida urbano pero en la actualidad ven frustradas sus necesidades más básicas: salud, agua potable, electricidad, educación, etc. Ortega nos dice que sus películas se dirigen precisamente a este público emergente, y no duda en señalar que en un futuro orientará su cine al público que habita en la periferia de la ciudad de Lima (Cárdenas, 2001).

Luego de la difusión del trabajo de la CVR en Ayacucho, muchas personas manifestaron su interés por contribuir a la reconstrucción de la historia del conflicto armado. Algunas pudieron compartir sus experiencias trágicas con el cineasta, colaborar en otras manifestaciones culturales como la artesanía (los retablos de Sarhua), la música (las canciones folklóricas), la arquitectura (los sitios de memoria), etc. En la mayoría de casos se trató de personas que regresaron a reconstruir los pueblos destruidos por la guerra. Algunos regresaron

a sus pueblos de origen y otros buscaron una nueva morada. En tal sentido, el trabajo de Ortega adquiere un valor testimonial de primera mano puesto que sus fuentes provienen de la población más afectada por la violencia. Los antecedentes de la producción este cineasta nos indican que actualmente Ayacucho está experimentando un cambio demográfico que incide en la reconfiguración de la memoria ayacuchana sobre los años de violencia. No está demás subrayar que *Sangre Inocente* es una de las representaciones más cercanas al corazón de la violencia, tal vez aún rudimentaria en términos estilísticos, pero mucho menos distante que *La boca del lobo* o *La vida es una sola*. En efecto, en la película de Ortega no se trató de un pueblo ficticio, sin voz como en el caso de Lombardi, o romantizado como en el caso de Eyde; en *Sangre Inocente* los ayacuchanos actuaron y colaboraron en la construcción del guion, y en su puesta en escena.

Hemos señalado que el guion de *Sangre Inocente* se basa en la historia de personas que fueron torturadas y consideradas exánimes, cuando en realidad lograron sobrevivir y escapar, en muchos casos “olvidando sus nombres para que no los vuelvan a perseguir, fallecidos oficialmente, sin familia ni identidad, estos ciudadanos fueron literalmente muertos en vida” (Cárdenas, 2001). Este hecho llama la atención, puesto que estar vivo en la “vida real” y sin vida en los registros de identidad evoca algo inverosímil. Este hecho sugiere aquello que Slavoj Žižek (1991) entiende por *the living dead* o el fantasma de un pasado que regresa al presente como síntoma de un terrible crimen irresuelto (23). Si bien la idea de Žižek evoca algo aún más complejo, en este caso nos puede ayudar a pensar las reacciones del público ayacuchano. En efecto, luego de la proyección del filme, una campesina con el semblante pálido preguntó casi tartamudeando a uno de los actores que estaba entre los asistentes: “¿qué... tú no te habías muerto?” (Cárdenas, 2001). Otras personas tuvieron reacciones

encontradas: “comentaban tiernamente lo que sucedía, aconsejaban, insultaban, maldecían...” (Cárdenas, 2001)⁶⁵.

Concluyendo este capítulo, después de haber explorado una dimensión del conflicto armado en el cine y la fotografía, podemos advertir una reconfiguración de las maneras de imaginar y rememorar el pasado en el Perú, tanto en la producción de artefactos culturales de memoria como en su crítica y recepción. Sin embargo, consideramos que estos imaginarios visuales y memoriales estarían determinados tanto por una distancia perceptiva respecto a la experiencia de la violencia, como por una manera particular de imaginar al “otro exótico”, fijado racial, cultural, económica y socialmente. En tal sentido, tal como sugieren Poole y Rojas (2010), la experiencia frente a las imágenes de la violencia separa las recepciones de Yuyanapaq en Ayacucho y en Lima. Por otra parte, el modo de imaginar a los habitantes de la sierra peruana como seres anclados en un tiempo pre-histórico habría sido reivindicado en la reproducción del hábito-lector del Informe de Uchuraccay, discurso letrado que se sustenta en la dicotomía civilización/barbarie. Este *habitus* “naturalizado” a través de algunos medios de prensa habría predisposto una lectura de las imágenes de la exposición Yuyanapaq.

Aunque las iniciativas de la CVR puedan tener intenciones nobles, nuestra exploración vislumbra desencuentros entre el trabajo de dicha comisión y otras memorias del conflicto. El análisis de Poole y Rojas parece confirmar una de las características fundamentales de la problemática de nuestra investigación: las memorias del conflicto armado en el Perú están todavía en disputa. Siguiendo a Stern, podríamos afirmar que la “caja de la memoria” aún está abierta y que los guiones de los álbumes de imágenes de la guerra están todavía enfrentados

⁶⁵ Sobre este punto, Milton (2014) se pregunta, “is there a difference between urban and rural reception of Ortega’s films, as he suggests in his interview, such that urban audiences prefer films that directly address the conflict (what he calls “social interest films”) and rural audiences prefer horror films based on mythical figures that indirectly hint at the years of violence?” (23)

entre sí⁶⁶. La observación de Poole y Rojas sobre los mensajes en el libro de visitas de la muestra Yuyanapaq nos dice que no bastará con institucionalizar y comodificar la memoria nacional. Antes parecería necesario resignificar la cultura visual para evitar que se reduzcan los modos de ver y leer las imágenes a simples hechos indicativos o verdades implícitas, es decir, a fotografías que hablan por sí mismas. ¿Acaso estas disonancias entre una memoria institucional y unas memorias nacionales podrían también evocar los desencuentros que se producen entre “la Historia” y las memorias de un país?

Por lo pronto, nuestro análisis semiótico advierte las disonancias entre las imágenes y las palabras, es decir, entre las fotografías y las leyendas que las acompañan. En efecto, los sentidos asignados por la CVR a las tres fotografías que analizamos y las huellas memoriales que hemos podido observar en ellas nos sugieren otras connotaciones posibles, otros sentidos más allá de los códigos literales y los códigos denotativos que acompañan estas imágenes del conflicto. Así, una de las leyendas nos sugiere la conservación de la imagen (institucional o partidaria), depurando la fotografía de su contexto histórico, social y político. Un sentido de esta imagen (ver anexo 3) evoca en la presencia de las ruinas la imagen de una nación fragmentada, mientras que otro sentido nos sugiere el fracaso de una élite política, religiosa e intelectual, incapaz de sustentar su propio discurso. Por otro lado, la imagen de los soldados y la pareja de esposos (ver anexo 4) no sugiere tan solo la idea de acompañamiento como indica la leyenda, sino que evoca más bien la problemática de las violaciones sexuales cometidas por agentes militares del Estado. Por último, detrás de la imagen del “ejército popular” femenino y

⁶⁶ El historiador Steve J. Stern (2006) propone el concepto de “caja de la memoria” como metáfora para entender los distintos caminos que bifurcan la memoria histórica de un país. Stern nos dice que la caja de la memoria contiene álbumes, cada uno con su guion de fotos y comentarios enfrentados entre sí, además del imaginario de recuerdos y conocimientos sueltos que quedan al margen.

la iconografía de senderista (ver anexo 5) subyace la violencia ejercida en el cuerpo de las mujeres por esta agrupación, tanto como la depuración de una memoria cultural primigenia.

El mapa de los imaginarios cinematográficos nos indica que la mirada de Lombardi en *La boca del lobo* (1988) desentona con la visión de Eyde en *La vida es una sola* (1993). La censura del filme de Eyde coincidió con el atentado de Tarata y con la captura de Abimael Guzman. Asimismo, se trató de una visión más preocupada por representar a campesinos y a senderistas como sujetos con voz propia, y no como sujetos sin voz que los militares debían conquistar (los campesinos) o como una fuerza diabólica invisible (Sendero Luminoso), ambas características atribuidas a la película de Lombardi. Aún así, *La boca del lobo* fue el primer filme en cuestionar el rol de las Fuerzas Armadas en el conflicto, planteando dos opciones morales a través de los personajes de Vitín Luna y el teniente Roca. Recién con *Sangre Inocente* (2000) del cineasta ayacuchano Palito Ortega Matute, algunas voces antes silenciadas pudieron representar sus propias visiones y sus propias memorias sobre aquellos años. Este hecho resulta alentador si tenemos en cuenta que en el caso de Ayacucho se trata de una de las poblaciones más afectadas por la violencia.

3. Posmemorias del conflicto armado en el cine peruano

En el capítulo anterior hemos explorado los vínculos entre la cultura visual y la memoria visual, la exposición fotográfica Yuyanapaq (también Informe Visual de la CVR) como parte de un discurso de la memoria que ha sido leído teniendo como antecedente la mediatización del Informe de Uchuraccay, un texto que configuró un hábito-lector o un modo de leer las imágenes del conflicto armado que ahora empieza a ser cuestionado y deconstruido desde la crítica cultural. Luego hemos propuesto una lectura semiótica de tres fotografías del archivo Yuyanapaq, observando con detenimiento aquellos aspectos que subyacen más allá de la imagen fotográfica, más allá de sus códigos literales y sus códigos denotativos, es decir, observando aquellos residuos memoriales que por lo general quedan al margen cuando son condicionados por un discurso. Asimismo, hemos revisado tres películas nacionales que habrían configurado en distintos momentos históricos un imaginario filmico sobre el conflicto armado, y en consecuencia, una manera de rememorar o poner en acción las imágenes de la memoria nacional.

En este capítulo vamos a observar dos producciones cinematográficas que asociamos a la etapa del posconflicto, también denominada etapa de transición del fujimorismo hacia la democracia. Antes vamos a referirnos a las nociones de posmemoria y memoria cultural; ambas ideas nos servirán para observar cambios generacionales que distancian modos de ver e imaginar la problemática de la memoria, variaciones demográficas que afectan lo cultural, lo social y lo político. Luego entraremos en una exploración sobre el cine de Claudia Llosa, observando la recepción de su primera película *Madeinusa*, la influencia del discurso de la ciudad letrada en el filme y la cuestión de la memoria como un asunto aún pendiente. En una

línea similar, aunque más enfocada en la cuestión de la posmemoria, observaremos su segunda película *La teta asustada*, estableciendo un diálogo con la crítica que trata la cuestión de la posmemoria en este filme. Por último, proponemos una lectura semiótica que analiza tres secuencias de imágenes filmicas observando aquellas pistas que podrían ampliar la discusión sobre la memoria del conflicto armado en el Perú. En otros términos, vamos a plantear una deconstrucción de imágenes cinematográficas en diálogo con las teorías de la memoria y una gramática propia del lenguaje audio-visual.

Hemos seleccionado estas películas porque consideramos que la polémica sobre la obra de Llosa es un síntoma de la problemática que hemos explorado en el primer capítulo a través de las nociones de museificación de la memoria y ciudad letrada. Por otra parte, consideramos que la mirada de esta cineasta se distancia de aquellas visiones que configuraron un imaginario visual durante el conflicto, es decir, de aquellas miradas cinematográficas que hemos revisado en el segundo capítulo de esta investigación a través de una exploración del cine de Eyde, Ortega y Lombardi. Ciertamente podríamos y querríamos ampliar esta exploración observando otras películas que han tratado el tema del posconflicto, tanto desde el cine de ficción como desde una perspectiva mucho más cercana al cine documental⁶⁷. No obstante, nos parece que hasta la fecha las dos películas de Llosa han sido las más polémicas en términos de recepción y crítica, tanto académica como cultural, en redes sociales y en nuevos espacios de memoria que empiezan a emerger luego de este debate, como diría Tzvetan Todorov (1995), a medio camino entre la memoria y el olvido.

⁶⁷ Dos documentales que han tratado el tema son *Chungi: horror sin lágrimas* (Degregori, 2010) y *Lucanamarca* (Galvez, 2008).

3.1 Sobre las nociones de posmemoria y memoria cultural

A fines de los 80s surge en EEUU y Europa un interés por pensar la experiencia de los hijos de las víctimas de genocidios políticos durante el siglo XX, y en particular la experiencia de la generación posterior a los sobrevivientes del *Shoah*⁶⁸. En América Latina, y en particular en Chile y Argentina, este interés se está rearticulando para pensar la experiencia de los hijos de los desaparecidos durante las dictaduras de Estado. Siguiendo esta preocupación por las nuevas generaciones que heredaron pasados trágicos no vividos, Marianne Hirsch plantea la noción de posmemoria, entendida como una estructura que nos ayuda a pensar la transmisión inter- y trans- generacional de la memoria. Según Hirsch (2001), la posmemoria vehicula tres sentidos: (1) la respuesta de la segunda generación al trauma de la primera, (2) una idea que nos ayuda a pensar la tendencia hacia la repetición como paradoja y (3) un modelo que nos permite observar lo singular en la iconicidad de las imágenes.

La generación de la posmemoria es consciente de que la memoria no está compuesta de eventos sino de representaciones. Se trataría de una generación que no busca protegerse del shock; una generación inmune en cierta medida al temor de la primera generación que sí vivió el trauma “en carne propia”. La generación de la posmemoria podría transformar la repetición en un medio eficaz para afrontar el pasado, evitando de esta manera el “eterno retorno” del trauma, la fijación o la parálisis. Además, la generación de la posmemoria estaría dispuesta a establecer una relación con sus orígenes, más interesada en un trabajo creativo que en una acumulación de imágenes. Para muchos hijos de las víctimas heredar la historia de los padres

⁶⁸ En referencia al genocidio de aproximadamente seis millones de judíos alemanes durante la segunda guerra mundial en los campos de concentración de la entonces Alemania Nazi. Algunos académicos también incluyen en este grupo al pueblo Romani, a los prisioneros de guerra de la ex-Unión Soviética y Polonia, tanto como a personas discriminadas por ser homosexuales.

implicaría adoptar una identidad a través de un ejercicio de reconstrucción e imitación filial, en ocasiones asumido como una reencarnación (Nouzeilles, 2005: 265). Por último, Hirsch (2008) distingue una diferencia entre una posmemoria inter-generacional y una posmemoria trans-generacional. La primera hace alusión a la transferencia de una experiencia vivida “en carne propia” a la siguiente generación que no la vivió, en cuyo caso el lugar privilegiado para la transmisión sería el espacio familiar o espacio íntimo. La segunda está ligada a un proceso nacional/político y cultural/archivístico, y por lo tanto implica un tipo de mediación incorpórea: funciona a través de sistemas de símbolos.

Siguiendo a Hirsch, queremos explorar cómo el cine de Claudia Llosa nos ayuda (o no) a pensar la respuesta de la generación de la posmemoria en el Perú, observando aquellas imágenes que poseen un vínculo significativo (e icónico) con la problemática del conflicto y explorando la presencia (o ausencia) de un trabajo de posmemoria en el sentido de un ejercicio de reconstrucción filial productiva. Por otro lado, nos interesa analizar cómo se traduce una memoria transmitida en un espacio familiar que denominaremos “espacio de los afectos” — espacio donde el código de transmisión de una memoria será una variedad de la lengua quechua adscrita geográfica y culturalmente al pueblo de Accomarca (Ayacucho), como parte de una región andina imaginada más amplia y diversa— en un espacio de representación de la cultura visual que denominaremos “espacio cinematográfico”. La noción de posmemoria nos ayuda a cuestionar las posibilidades del cine como espacio de memoria viable, como lugar de catarsis que podría promover la transformación de “la paradoja de la repetición” en un medio para evitar la fijación en el trauma colectivo de la guerra.

Otro de los campos conceptuales todavía poco explorados dentro de los Estudios de memoria se enfoca en la noción de “memoria cultural”. Según Jan Assman y John Czaplicka

(1995), la “memoria cultural” está constituida por “reusable texts, images, and rituals specific to each society in each epoch, whose ‘cultivation’ serves to stabilize and convey that society’s self-image” (132)⁶⁹. Por otra parte, podemos distinguir dos tipos de memoria cultural: una “potencial” y otra “actual”; la primera se activa cuando almacenamos representaciones en archivos, librerías y museos; la segunda emerge cuando las representaciones son adoptadas y adquieren nuevos significados en un nuevo contexto social e histórico (130). Por último, para que la interacción entre ambos tipos de memoria sea efectiva, “specific representations of the past might traverse the whole spectrum, from the realm of communicative memory to the realm of actual cultural memory and finally potential cultural memory (and *vice versa*)” (Kansteiner, 182-183).

Teniendo en consideración estas nociones teóricas, vamos a establecer un diálogo entre algunas características del objeto representado, el productor del artefacto cultural y el consumidor de una representación de una memoria. En otras palabras, revisaremos la filmografía de Llosa, observando la mirada de la cineasta a través de la lógica discursiva de sus filmes y revisando la recepción su obra por parte de la crítica. Consideramos que las dos películas que vamos a observar en este capítulo se inscriben bien dentro de la etapa del posconflicto, y en tal sentido, nos ayudan a pensar los cambios en los procesos de rememorar pasados trágicos recientes, advirtiendo posibles reconfiguraciones en la sociedad peruana contemporánea y nuevos modos de imaginar la memoria visual del conflicto armado en el Perú.

⁶⁹ Assman y Czaplicka nos dicen que “through its cultural heritage a society becomes visible to itself and to others. Which past becomes evident in that heritage and which values emerge in its identificatory appropriation tells us much about the constitution and tendencies of a society” (133). Aún así, siguiendo a Hans Mol (1976), reconocen que “the inevitable egoism of cultural memory that derives from the need for identity takes on dangerous forms, if the representations of alterity, in their relation to the representation of identity (self-images), become images of an enemy” (130).

3.2 El debate de la memoria en el cine de Claudia Llosa

Madeinusa (2005), primer largometraje de la cineasta peruana Claudia Llosa, presenta una historia que se desarrolla a partir de la llegada de un fotógrafo limeño a un pueblo perdido en las alturas de los Andes peruanos. Salvador se interna en Manayaycuna (pueblo encerrado) durante los preparativos para la semana santa. El forastero llega en un camión destartado que parece ser el único contacto que tiene el pueblo con el exterior, aunque el chofer que lo conduce nunca llega a entablar conversación alguna con los lugareños. Los habitantes de Manayaycuna permanecen aislados en el letargo del tiempo, cómplices de las relaciones incestuosas entre el alcalde y sus hijas. Ante la ausencia de un reloj mecánico, un viejo legañoso que permanece sentado en la plaza del pueblo, da vuelta manualmente a un reloj que tiene las horas pintadas en unos carteles. Salvador es detenido después de usar una cámara fotográfica durante la celebración de un concurso en el que Madeinusa es coronada reina de belleza, ante los celos de su hermana Chale. Frente a la insistencia de los hombres del pueblo, Cayo (alcalde y también padre de la protagonista) decide encerrar al forastero en un establo. Antes de las festividades, Salvador entrega a Madeinusa la fotografía que le tomó el día en que ganó el concurso. Durante el “tiempo santo” todo está permitido, ya que según la tradición del pueblo, Dios no puede ver. Los habitantes de Manayaycuna se entregan al consumo desmesurado de alcohol y admiten las prácticas incestuosas. Luego de rechazar los bajos instintos del padre, después de besar en la iglesia del pueblo una efigie del Cristo con los ojos vendados, Madeinusa decide entregar su virginidad a Salvador. En un arranque de celos al enterarse que su hija había perdido la virginidad durante el “tiempo santo” con el limeño (también llamado “el gringo” en la película), Cayo rompe los aretes que la madre dejó en casa. Aterrado por las costumbres tradicionales del pueblo, Salvador decide ayudar a Madeinusa,

que insiste en escapar con él hacia Lima. Antes de partir, Madeinusa envenena a su padre en venganza por el incidente de los aretes que ella guardaba para recordar a la madre. Salvador va a su encuentro pero Chale lo acusa del crimen, y Madeinusa también. Ambas mujeres avisan a los habitantes del pueblo: “el gringo ha matado a mi papá”. En la última secuencia vemos a Madeinusa rumbo a la capital, en el mismo camión destartado que utilizó Salvador para llegar a Manayaycuna.

Esta película desató un acalorado debate y un eco multiplicador insólito en las redes sociales, círculos intelectuales y académicos, locales y extranjeros. El debate se enfocó en el asunto de la representación del mundo andino desde la perspectiva de una peruana de raíces no “indígenas” afincada en Europa y no en los Andes. Tal como señala Javier Protzel (2009), el éxito y el rechazo del cine de Claudia Llosa sugieren preguntas acerca de la transcodificación del patrimonio cultural de la tradición andina a mecanismos de narración occidentales (49-50)⁷⁰. Haciendo suyas las ideas de Slavoj Žižek, Protzel (2009) sostiene que en *Madeinusa* “el mandato del padre está en caída libre ante la irrupción del *Gran Otro* del hedonismo y el mercado [...]” (253-254). En consonancia con la entrada violenta del neoliberalismo en el Perú, la película refleja un modo de ver “más autónomo con respecto a la tradición indigenista pero atado a la posibilidad del enfoque arbitrario en la medida en que esta se va reinventando, corolario del progresivo debilitamiento de la memoria colectiva” (Protzel, 255).

Tal parece que el discurso de *Madeinusa* sería el reflejo oculto de un imaginario fosilizado o de una lectura previamente instalada como hábito-lector del conflicto armado peruano: el imaginario del Informe de Uchuraccay. Juan Carlos Ubilluz ha identificado una

⁷⁰ Un resumen de las críticas en Silva Santisteban, Rocío. “Madeinusa y la ciudad mediática”. *Revista Ideele* N° 176 (2006): 100-105.

relación de apariencia invisible en la visión de la directora; *Madeinusa* “[...] replica exactamente la tesis fantasmática que sostiene la realidad segregada del mundo andino [...] no desfamiliariza el tratado antropológico de la comisión investigadora presidida por su familiar” (145). En efecto, el polémico Informe de Uchuraccay sostiene y reproduce una economía familiar de las ideas, ahorrándose el trabajo de crear algo nuevo, poniendo en escena viejos prejuicios antropológicos. Siguiendo la tesis de Ubilluz, “es más fácil —más cómodo, más familiar, más conveniente— pensar que el hombre andino permanece anclado a una identidad premoderna que pensar en las políticas de Estado que, en el presente, truncan sus aspiraciones modernas [...]” (143).

Si Poole y Rojas nos dicen que la configuración de los imaginarios de los más afectados por la violencia en el Perú a través de los discursos historiográficos, museográficos, monumentales, permanece centralizada en Lima, las observaciones de Ubilluz sugieren que también el imaginario cinematográfico sobre el posconflicto armado permanece centralizado y encerrado en sus propios ideales, o en una “escuela de pensamiento” de una “ciudad letrada” empeñada en reproducir viejos paradigmas culturales. Por “imaginarios”, nos estamos refiriendo a las imágenes mentales e inmateriales, imágenes que se distinguen de aquellas que están fijadas en un soporte material (en este caso filmico, análogo o digital). Siguiendo a Ubilluz, consideramos que *Madeinusa* reivindica un imaginario del conflicto: predispone una lectura y una visión que se sostienen en la dicotomía civilización/barbarie, es decir, evoca las conclusiones del polémico Informe de Uchuraccay. Esta recurrencia a viejos prejuicios sobre las comunidades indígenas parece indicarnos el debilitamiento de la memoria colectiva.

Podríamos ampliar aún más la complejidad de la problemática teniendo en cuenta que la película ha ganado premios internacionales en el extranjero y considerando los patrones de

percepción y estereotipificación de un público trans-nacional imaginado “no especializado”. Concretamente, creemos que no todo el público de los festivales en los que se ha proyectado *Madeinusa* tendría porque estar familiarizado con la problemática del filme, con el conflicto armado, con el Informe de Uchuraccay o con el Perú. Para un público promedio “no especializado”, el filme se presenta más bien como la reproducción de un imaginario depurado de su especificidad memorial, desanclado de su especificidad histórica y política; un objeto que se consume en el vano placer de mirar al “otro exótico” fijado en el tiempo, ignorando aquello que subyace detrás de las imágenes. Por otro lado, la experiencia cinematográfica de este público estaría mediada por cierto tipo de publicidad o marketing cultural que resiste a una “verdadera” crítica cultural de las visiones hegemónicas del “otro exótico”. Para ampliar este argumento cito la experiencia de Wilfredo Ardito (2006) como espectador:

[...] mientras veía *Madeinusa* no podía dejar de recordar *El Nacimiento de una Nación*, dirigida por David Griffith, que tuvo tres millones de espectadores en Estados Unidos en 1915. Mediante personajes de ficción, se muestra el nacimiento del Ku Klux Klan, como la única forma en que los heroicos blancos logran proteger a sus mujeres de ser violadas por los malvados negros. Actualmente, se sostiene que la película perjudicó mucho la imagen de los negros en Estados Unidos, haciendo que fueran vistos, por ejemplo, como incapaces para desempeñar cargos públicos... y, sin embargo, son mucho menos malvados que los campesinos andinos presentados por Claudia Llosa.⁷¹

⁷¹ <http://www.servindi.org/actualidad/1134/1134>

Más allá de una mirada maniqueísta que ve en “lo blanco” la pureza y en “lo negro” la impureza, la experiencia de Ardito (2006) sugiere la importancia que ha tenido la ideología de raza en la afirmación de construcciones identitarias, memoriales y culturales, y en particular en los discursos (literarios, fotográficos, cinematográficos, etc.) de los proyectos nacionales. Antes y durante el siglo XX, estos discursos han justificado la eliminación sistemática de aquellas personas que no conjugaban con los ideales de género, raza y condición social. De acuerdo con esta reflexión, creemos que el debate sobre *Madeinusa* nos ayuda a pensar las identidades y las memorias culturales en un sentido más amplio, cuestionando el determinismo racial que subyace en el discurso de la “ciudad letrada” (Vargas Llosa y García incluidos).

La teta asustada (2009), segundo largometraje de Claudia Llosa, generó bastante polémica en la prensa y en el ámbito de la crítica cultural académica. Se ha hablado mucho sobre esta película debido a las expectativas que generó al ser premiada por el Festival Internacional de Cine de Berlín y al ser nominada a los premios Óscar en la categoría “mejor película extranjera”, evento que finalmente cedió la estatuilla dorada a la película argentina *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan José Campanella. El debate sobre *La teta asustada* se inició incluso antes de la proyección del filme en el Perú, descalificando (o no) la película con argumentos que tomaban como antecedente la polémica sobre *Madeinusa*.⁷²

La película narra la historia de Fausta, una joven migrante que junto a su madre abandona su pueblo natal y se instala en un pueblo joven de la ciudad de Lima. En simultáneo, vemos imágenes de costumbres populares (matrimonios), aunque edulcoradas con un tinte *kitsch* que caricaturiza las tradiciones y contrasta radicalmente con la historia principal. El

⁷² Por cuestiones de tiempo y espacio solo he citado algunos fragmentos de la polémica. Para más detalles, ver el siguiente enlace <http://es.globalvoicesonline.org/2009/03/13/peru-controversia-sobre-la-teta-asustada/>

filme se inicia con la muerte de la madre y el testimonio de su tragedia: fue violada por los militares durante la época del terrorismo. Fausta sufre del mal de “la teta asustada”, enfermedad que en la película es presentada como una creencia “popular” sobre la transmisión física, vía lactancia, de los efectos traumáticos de una violación⁷³. Acechada por el miedo heredado de la experiencia traumática de la madre, Fausta decide introducir una papa en su vagina. Debe cumplir con el rito a la muerte y enterrar a la madre en su pueblo de origen, sin embargo, no posee dinero para solventar los gastos. Gracias a una amiga de la familia, consigue trabajo como empleada doméstica en casa de Aída, una pianista de la aristocracia limeña. Las dos mujeres entablan una relación condicionada al intercambio de perlas por canciones populares. En casa de la pianista, Fausta establece una relación aún tímida y desconfiada con el jardinero; ambos personajes tienen como lengua materna el quechua. Transitando por un periodo de creatividad baldía, la pianista toma las canciones de Fausta y las incorpora al repertorio que luego presentará ante el beneplácito y la ovación de la alta sociedad limeña. Aída incumple su promesa desconociendo la contribución de la sirvienta, sin embargo la protagonista regresa a la casa de la patrona y recupera las perlas. A la salida del recinto, Fausta empieza a sangrar por la nariz, pierde el conocimiento y cae al suelo. A continuación es auxiliada por el jardinero que la llevará cargada hasta el hospital para que le extraigan la papa. Al salir de alta, vende las perlas y obtiene el dinero que le permitirá enterrar a su madre. Ya embarcada en el viaje, para en la costa del Pacífico y arrastra el cuerpo

⁷³ En el filme de Llosa se representa el mal de “la teta asustada” como una “creencia popular”, sin embargo, existen estudios científicos que podrían probar esta teoría (Hurley, 2013). El artículo “The Milk of Sorrow: A Theory on the Violence of Memory” (Theidon, 2008-2009) explora con mayor profundidad el caso traumático de las víctimas de violación sexual durante el conflicto armado en el Perú, e incluso brinda un ejemplo sobre la violencia sistemática que afectó a los barrios más pobres de Santiago de Chile durante la dictadura de Pinochet.

embalsamado de la madre hacia la orilla, para luego detenerse y contemplar la inmensidad del mar. En la última secuencia, Fausta recibe una flor de papa del jardinero.

El guion del filme se inspira del testimonio de una de las víctimas de la matanza de Accomarca (1985), versión recopilada en un estudio de campo de la antropóloga médica Kimberly Theidon (*Entre prójimos, el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*, 2004). La obra de Theidon recurre a las disciplinas de la antropología y la psicología y está orientada a un público académico. Por otro lado, refleja un interés científico por entender cómo las comunidades campesinas están reconstruyendo sus vidas individuales y colectivas por medio de sus propias prácticas culturales (ritos, mitologías, lengua, música). Theidon (2008-2009) ha planteado la noción de “la teta asustada” como “teoría sobre la violencia de la memoria y como realidad fenomenológica”, señalando que las memorias no solo habitan la arquitectura, los museos, los monumentos, “Memories also sediment in our bodies, converting them into historical processes and sites” (10).

Aunque en apariencia *La teta asustada* se inscribe dentro de la problemática de la generación de la posmemoria, el filme no propone un trabajo de memoria (en el sentido que le da el psicoanálisis), sino que propone el olvido como una condición para liberarse de aquel pasado traumático. Tal como sugiere Gastón Lillo (2011), pese a que la película no muestra el proceso de cura de Fausta, la sanación ocurre a través de la revitalización lingüística del quechua en la “confrontación” con la pianista (Aída) y en la relación que establece con el jardinero (Noé). Sin embargo, ¿bastarían una afirmación cultural y una apertura a la dimensión erótica de la vida para sanar las memorias de aquellos que heredaron el trauma de la violencia? No tenemos la respuesta a esta interrogante. Sin embargo, creemos que antes de adoptar un discurso que reivindica el olvido (sin duda, necesario para evitar la fijación luego del trabajo

de memoria) debemos des-esencializar los viejos discursos y los paradigmas dominantes de la cultura en el Perú.

La teta asustada evoca “poéticamente” una problemática pero romantiza, prefiere anestesiarse al espectador a través de un giro subjetivo. En otras palabras, el segundo filme de Llosa hace referencia a la problemática pero a través de un lenguaje elíptico, sobrecargado de un simbolismo que algunos críticos han asociado a la corriente del realismo mágico (Lillo, 438)⁷⁴. Si esta hipótesis es correcta, el siguiente paso sería recuperar la memoria visual que por momentos se evoca en la película y des-anestesiarse a un público interesado por entender la problemática de la memoria del conflicto peruano. Proponemos que uno de los métodos que nos permitirían utilizar el filme como documento visual es la deconstrucción semiótica de las secuencias que evocan con mayor claridad la problemática de la memoria. En otras palabras, proponemos una lectura que pone atención a la retórica de la imagen filmica y sus códigos visuales, literales (como la traducción de una película o el título), denotativos (como las alusiones directas o señales contenidas en una secuencia filmica) y connotativos (como los vínculos culturales y simbólicos que conjugan otros sentidos más allá de la imagen en sí misma)⁷⁵.

Vamos a observar aquellas imágenes memoriales que ocupan un espacio cuyos límites oscilan entre el pasado y el presente, imágenes pendulares que no restituyen el pasado, pero son testimonios que adquieren nuevos significados en el presente y aportan nitidez al pasado (Feld, Stites Mor, 25). Siguiendo esta preocupación por la memoria visual que se inscribe en

⁷⁴ Uno de los pocos filmes que plantea explícitamente esta problemática es *Paraíso* de Héctor Gálvez (2009).

⁷⁵ Sobre la relación entre la imagen cinematográfica y la memoria, Pier Paolo Pasolini (1970) nos dice que “hay todo un mundo en el hombre que se expresa predominantemente a través de imágenes significantes: se trata del mundo de la memoria y de los sueños. Cualquier esfuerzo reconstructor de la memoria es una ‘serie de im-signos’, o sea, de manera primordial, una secuencia cinematográfica” (11-12).

las imágenes materiales (fotografía, televisión, cine, etc.), vamos a establecer una lectura de tres secuencias, en diálogo con una gramática y una semántica propiamente cinematográficas, y a partir de tres nociones: (a) banda imagen-sonido (¿cuál es el sentido de la musicalidad del quechua en la película? ¿qué nos dice el tratamiento acústico y qué imágenes evoca?), (b) fuera-del-campo (¿qué observamos en la relación entre el campo que el encuadre hace visible y el campo que no se ve, el *hors-champ*; o, en otras palabras, cuál es la relación entre la escena visible y lo que no entra en escena, o entre la escena y lo obscuro?) y (c) *discurso indirecto libre* (¿qué nos dice el antagonismo entre las miradas de la cámara, objetiva(s)/subjética(s), sobre la cuestión de la memoria?).

La primera secuencia de nuestro análisis (Llosa, 1:00-4:34), también *incipit* del filme, se inicia con el fondo negro de la pantalla y un canto fúnebre en lengua quechua. Podemos leer la traducción del canto gracias a los subtítulos. Se trata del testimonio de la violación de una mujer embarazada y el asesinato de su marido, crimen que podríamos asociar a los militares, aunque también a los senderistas, aquí el filme no lo expresa claramente. En la siguiente imagen en *primer plano* vemos que el canto proviene de la voz de una anciana indígena que está sentada en una cama⁷⁶. A continuación, el perfil de Fausta entra lateralmente en el encuadre y se produce un diálogo entre las dos mujeres. Luego la cámara cambia de plano, ahora se acerca al marco de una ventana a través de la cual podemos distinguir un pueblo joven. En este movimiento lento hacia la ventana, vemos a Fausta, la hija de la anciana, de espaldas a la cámara, entrando y saliendo del plano, hasta su incursión lateral en el encuadre, de cara al objetivo. Por último, Fausta queda fijada por la cámara en *plano medio corto*, con el pueblo joven de fondo, mientras la madre muere *hors-champ* (fuera del plano) y el encuadre se

⁷⁶ El *primer plano* establece una distancia que evoca confianza e intimidad respecto al sujeto.

superpone al marco de la ventana⁷⁷. Un segundo fundido en negro cierra el *incipit* y anuncia el título de la película.

Si para José María Arguedas (1978) la música abre las puertas de la memoria (56), en esta secuencia la canción de la madre abre la problemática que plantea el filme desde un inicio. El canto fúnebre en quechua representa la apertura de una memoria mal cicatrizada, evoca una memoria cultural herida, el síntoma de un pasado trágico irresuelto. Además de relatar los detalles de la violación grupal en la que fue víctima de los militares cuando estaba embarazada de Fausta, la madre quechua-hablante dice que es importante “regar la memoria” que se está secando, como una planta que no recibe los cuidados que necesita⁷⁸. De esta manera, el filme nos sitúa explícitamente en la problemática de la memoria y al mismo tiempo anticipa el papel simbólico del jardinero en la curación de la protagonista⁷⁹. Madre e hija cohabitan el espacio privado del código de los afectos; el espacio de la lengua quechua, un código que el espectador fuera de los límites de la geografía andina (urbana o rural), solo llegará a descifrar por los subtítulos en castellano. Sin duda, el quechua tiene una función inherente al relato que se quiere contar y por ello es de vital importancia para la totalidad de la película. La lengua de los desplazados por la guerra es el código de comunicación entre madre e hija, un código inter-generacional que hace posible la transmisión de la memoria traumática.

⁷⁷ El *plano medio corto* encuadra a la protagonista desde la cabeza hasta la cintura para aislarla dentro de un recuadro y concentrar la atención en ella.

⁷⁸ En los subtítulos del canto de la madre podemos leer “Comeré si me cantas/ y riegas esta memoria que se seca/ No veo mis recuerdos, es como si ya no viviera”.

⁷⁹ Sobre el rol de jardinero, Monette sostiene que “Noé es el que ayuda a Fausta a reanudar con sus raíces y relacionarlas a los espacios de la capital. Juntos, usan el quechua durante sus movimientos a través de la ciudad, lo cual indica que no es restringido al estado subordinado que ocupan como criados [...] Noé aplica la tradición oral andina, a través de la cual los discursos morales se organizan en torno a prácticas cotidianas. Por ejemplo, mientras cultiva el huerto le explica que no solamente hablan los humanos, sino que también hablan los objetos y la naturaleza. Simplemente es cuestión de escucharlos.” (7-8).

El carácter íntimo que adquiere el quechua se logra gracias su tratamiento acústico, detalle que le permite fluir en el espacio del relato como en el interior de los personajes. Mientras escuchamos una conversación en lengua quechua, el encuadre de la cámara nos sitúa en una habitación austera y nos traslada hacia una vista del pueblo joven (barriada o favela). Michel Chion (1994) nos dice que “If we can speak of an audiovisual scene, it is because the scenic space has boundaries, it is structured by the edges of the visual frame. Film sound is that which is contained or not contained *in an image* [...]” (68). Por lo tanto, la imagen-sonora del quechua, imagen fuera del campo visible, es inherente a la secuencia audiovisual. El canto fúnebre de la madre trasciende la imagen en sí, asigna un sentido a esta secuencia de imágenes que se nos presentan como cuadros inconexos, como imágenes sin códigos.

La lengua materna de los desplazados por la guerra se desvanece en los límites entre el espacio interior y el espacio exterior, es decir, entre la habitación en donde madre e hija comparten una tragedia y la vista que nos deja la ventana hacia el pueblo joven de *Manchay*⁸⁰. El quechua se transfigura para conectar los marcos; se hace imagen e índice que conduce el movimiento de un plano cinematográfico a otro. Si el castellano hubiese sido el código de transmisión de la memoria traumática, el valor de esta secuencia se alejaría de los antecedentes históricos del conflicto. De hecho, la iconicidad del quechua sugiere una simbiosis entre la imagen de la madre, quechua-hablante monolingüe, la imagen de la hija, quechua-hablante bilingüe, y la imagen del pueblo joven, habitado por ambas generaciones. Esta simbiosis adquiere un carácter social significativo: pasa de un estado de memoria inter-generacional a un estado de memoria trans-generacional (Hirsch, 2008), sale del espacio

⁸⁰ *Manchay* es un vocablo quechua que podemos traducir al castellano por *miedo*. El pueblo joven de Manchay existe fuera del espacio del relato cinematográfico.

íntimo de los afectos hacia el espacio público del pueblo joven. De esta manera, la memoria transita la imaginación del espectador de *Manchay* a través de un hilo conductor que estabiliza la unión en una imagen-aural: la imagen de la lengua quechua⁸¹.

Otro elemento sustancial en esta secuencia es aquello que el encuadre de la cámara hace visible y aquello que queda fuera de escena, el vínculo entre el *champ* y el *hors-champ*, o la escena y lo obsceno. Irma Velez (2011) nos dice que la estética de Llosa se sustenta en un movimiento de cámara que traiciona toda mirada anticipativa y sugiere que se trata de “una estética de superación de lo obsceno y de las obscenidades de la memoria” (42). En su análisis, Velez plantea la idea de una “estética participativa de la mirada del espectador”, entendida como un “instrumento de recepción, práctica y superación de la violencia”. Según este argumento, la segunda película de Llosa lograría construir una metáfora de la violencia política “evocando la obscenidad del delito al que jamás nos expone visualmente” (35). Para Velez, lo que está más allá del marco de la imagen, es decir, lo que está fuera de escena (*hors-champ*), coincide con lo que llama lo “obsceno”, entendido tanto en sentido moral (o político) como en términos estéticos. Según esta lectura, la reconstrucción de la identidad de Fausta surgiría a partir de la experiencia propia y el goce del propio cuerpo, en contraposición al “pesimismo popular” de la visión de la madre como transmisora del miedo. Olvida Velez que

⁸¹ Sobre este punto, Escobar (2001) sugiere un cambio en las actitudes hacia las lenguas como el quechua y el aymara en el Perú del siglo XXI, tendencia que sintoniza con una revitalización lingüística que se manifiesta en espacios sociales como los medios de comunicación masiva (radio, televisión y cine) y la expresión de la cultura popular en la música, la prensa, la literatura, etc (2001: 132). Este fenómeno es el reflejo de un deseo de expresar y transmitir una identidad a través de una actitud positiva (no solo afectiva) hacia la cultura andina y las lenguas nativas. Esta disposición facilitaría la transmisión de esta lengua a nuevas generaciones de migrantes, ahora ya instalados en la gran ciudad. En suma, Escobar percibe un cambio de actitud social que estaría promoviendo la emergencia de nuevos espacios culturales (en este caso urbanos) tanto como el resurgimiento de una nueva identidad cultural (2001: 132).

no se trata de un “pesimismo popular” o una “creencia popular”, tal como lo demuestran las investigaciones de Theidon (2008-2009), Zapata, Rebolledo, Atalah y Newman (1992)⁸².

Según *Le Trésor de la Langue Française*, en un primer sentido, la palabra *obscène* del latín *obscēnus* nos remite a algo que ofende nuestro pudor sexual, mientras que en un segundo sentido, evoca algo de mal gusto, de mal augurio, hiriente, chocante, trivial, sucio y corrupto. Ambos sentidos varían de acuerdo con los valores morales propios de una época, una cultura y un lugar. Asimismo, *obscène* (u “obsceno” en castellano), evoca un sentido teatral, “ante la escena” u *ob-scena*, mientras que en el cine sugiere la distinción entre lo visible en la escena (el *champ*) y lo que queda fuera de escena (el *hors-champ*)⁸³. En su análisis, Velez entiende lo obsceno como “una herida abierta por la mirada”, una herida que evoca “el lugar fuera de escena y puesto en escena, *ob-sceno*, del delito” (35), en este caso, el cuerpo de la madre de Fausta. Según esta lectura, el sentido moral de lo obsceno en el *incipit* del filme (la violación sexual de la madre) se lograría superar a través del *ob-sceno*, es decir, a través de lo que queda en escena (*champ*) o dentro del marco que fija la cámara. En suma, Velez entiende la estética de Llosa como una mirada “desde lo *ob-sceno* contra lo obsceno” o desde lo que queda en escena (*champ*) contra lo que queda fuera de escena (*hors-champ*) por obsceno en un sentido moral y político (35).

⁸² Las investigaciones de Zapata, Rebolledo, Atalah, Newman hacen referencia a un estudio sobre los efectos asociados a altos niveles de violencia social y política durante la dictadura de Pinochet. Los resultados determinaron que las mujeres que habitan en barrios afectados por altos niveles de violencia son más proclives a experimentar complicaciones durante el embarazo que aquellas mujeres que viven en barrios con menores niveles de violencia. Theidon (2008-2009) parte de este estudio para analizar el fenómeno de “la teta asustada” como una teoría y una realidad fenomenológica que nos ayuda a entender la magnitud del trauma de la violencia que afectó a las mujeres peruanas (en una mayoría, a mujeres quechua-hablantes) durante el conflicto.

⁸³ Aunque el sentido de la escena en el cine es distinto que en el teatro y nos remite tanto a una parte de la secuencia como a la puesta en escena de una película, aquí nos referimos sobretudo al campo visible a través del encuadre de la cámara. En ese sentido, cada marco corta un cuadro y deja una tela invisible, cada escena tiene su obsceno.

Aún así, nos parece que el solo hecho de evocar la tragedia de la madre en el doblaje del quechua al castellano es en sí obsceno, es decir, en la traducción que leemos aparece lo obsceno en un sentido moral. Mientras vemos el fundido en negro de la pantalla, podemos escuchar el canto de la madre. Tal vez no entendemos lo que dice si no estamos familiarizados con el quechua, sin embargo, la traducción nos expone al delito a través de la lectura. Es decir, aunque el filme no muestra las imágenes de la violación colectiva cometida por los militares, no se logra superar la obscenidad, puesto que el crimen es descrito con detalle en los subtítulos⁸⁴. Sobre este argumento, las reflexiones de Jean Baudrillard ofrecen otro punto de vista que podría ampliar aún más nuestro análisis. Baudrillard nos dice que “lo obsceno es lo que no es visible, ni representable” (62) ya que “el modo de aparición de la ilusión es el de la escena mientras que el modo de aparición de lo real es el de lo obsceno” (48). Siguiendo a Baudrillard, creemos que en esta secuencia la aparición de lo obsceno nos llega a través de los subtítulos, a través de la escritura que horada el fundido en negro, haciendo de la imagen obscena del delito una imagen *lisible*. En efecto, el modo de aparición de lo obsceno ocurre aquí en la proyección del código privilegiado por la ciudad letrada: la escritura. Lo obsceno se desvela ante nosotros cuando la escritura irrumpe en el espacio íntimo del quechua oral. Es decir, la imagen-letrada de los subtítulos transgrede la invisibilidad aparente de la pantalla oscura y la imagen-aural del quechua; la escritura nos expone ante el delito y por lo tanto la estética de Llosa no logra superar lo obsceno.

⁸⁴ Sobre este punto, la CVR señala que “alrededor del 83% de los actos de violación sexual son imputables al Estado y aproximadamente un 11% corresponden a los grupos subversivos (Sendero Luminoso y el MRTA). Si bien estos datos marcan una tendencia importante de la mayor responsabilidad del Estado en los actos de violencia sexual, es importante tener presente que los grupos subversivos fueron responsables de actos como aborto forzado, unión forzada, servidumbre sexual” (2003: 277).

Estas observaciones sobre lo obscuro en su relación a la escena también se aplican a las otras secuencias que analizamos. La segunda secuencia que vamos a examinar se inicia cuando Fausta aguarda en la cocina el llamado de la pianista (Llosa, 25:11-29:34). En la espera, la tensión invade a la protagonista. En simultáneo, escuchamos aún lejanas las teclas de un piano disonante. De pronto el timbre de una campana irrumpe en escena. Fausta se levanta, abre la puerta y camina por el salón hasta llegar a otra puerta que se abre hacia un nuevo espacio, aún más íntimo: el espacio culto de Aída. A continuación vemos a la pianista instalando unas fotografías, de espaldas a la cámara, perforando la superficie de la pared con un taladro. Como fondo, la pared decorada con foto-retratos familiares, entre ellas la foto de un piano y el foto-retrato de un militar, probablemente un ex-alto mando militar. Lo que viene a continuación es un juego de espejos. La protagonista sostiene el taladro frente al foto-retrato del militar pero aún no reconoce su imagen. En el siguiente plano, el cuerpo de la pianista entra en el encuadre dejando resaltar su collar de perlas, como prefigurando el pacto entre ambas mujeres. A continuación, el reflejo de Fausta se posa en el vitral que protege el foto-retrato del militar, ella distingue con nosotros la imagen y abandona la habitación. Aída, que hasta aquel momento permanecía de espaldas a la cámara, voltea con sorpresa y queda fijada en *plano medio*. Fausta, ahora en el espacio doméstico (la cocina), sangra por la nariz y canta en lengua quechua mientras trata de limpiar (¿u ocultar?) su herida, manifestación física del trauma psicológico.

En esta secuencia parece brotar sangre de una memoria traumática heredada de la madre, memoria que resurge cuando Fausta ve la imagen del militar. En el campo que hace visible el encuadre de la cámara, podemos ver con ella su propio reflejo junto al retrato del militar. Las dos imágenes, el reflejo de Fausta y la imagen del militar, están superpuestas

dentro del marco de la foto y del encuadre que impone la cámara. La protagonista distingue la imagen del alto mando castrense mientras nosotros vemos su reflejo junto a la foto de este último. Ambas imágenes configuran un nuevo cuadro: Fausta junto al militar. Ella ve la imagen de su fijación traumática, no ve una foto de familia como quizás vería Aída, sino la memoria traumática inscrita en el cuerpo de su progenitora, y ahora en su cuerpo. La protagonista recuerda que su madre fue violada por los soldados, el uniforme militar y las botas son indicios de sus recuerdos. Si Baudrillard ha señalado que lo obsceno posee “una violencia oculta” (62) que “se convierte en el espejo de la obscenidad visible del poder” (41), aquí la superposición de imágenes evoca justamente la aparición de lo obsceno. Este artificio invoca lo obsceno en el poder de la imagen del militar y la reminiscencia del delito obsceno que fragmentó el cuerpo y la psiquis de la madre, es decir, la memoria traumática heredada por Fausta.

En el recorrido de la protagonista hacia la habitación de Aída, la cámara se interna atenta a los detalles, con una mirada que se bifurca produciendo un desdoblamiento que podríamos asociar al *discurso indirecto libre*. El desdoblamiento confluye cuando la cámara se detiene y se superponen el encuadre y el marco del foto-retrato del militar. Aquí no podríamos identificar las imágenes objetivas ni subjetivas: la mirada de Fausta y la mirada de la cámara se confunden produciendo un efecto de extrañamiento. Según Gilles Deleuze (1987), el *indirecto libre* emerge cuando los límites entre las imágenes objetivas (lo que ve la cámara) y subjetivas (lo que ve el personaje) se desvanecen, pierden su identificación y se descomponen para recomponer un nuevo lenguaje poético (198-208). Creemos que este vértigo a través del *indirecto libre* transgrede los límites de la mirada, violenta las fronteras de los marcos y evoca lo obsceno, lo irrepresentable. Aquí lo obsceno aparece en la superposición de miradas e

imágenes; cuando vemos la imagen del militar y el reflejo de Fausta junto a él, estamos ante la evocación de las violaciones y los abusos cometidos por quienes se supone representan una institucionalidad y un orden. Lo obsceno se hace latente en el poder de la imagen incólume de la institución castrense, en este caso, en el poder del foto-retrato del militar, imagen de la que Fausta es tan solo un reflejo⁸⁵. Es decir, el reflejo nos permite ver que “la violencia oculta” (Fausta con su traumatismo invisible) es “el reflejo de la obscenidad visible del poder” (en este caso, la foto del militar en uniforme).

La doble mirada expresada a través del *indirecto libre* evoca un desencuentro que sugiere la ruptura de la posmemoria de Fausta y su imposibilidad de verse reflejada en la memoria cultural que evoca el foto-retrato del alto mando de las Fuerzas Armadas. El peso de la obscenidad del testimonio de la madre no soporta la superposición de los marcos, no aguanta el peso de la obscenidad de la imagen del militar junto a Fausta, violenta los límites. Este artificio produce la reminiscencia del delito obsceno; cuando Fausta sangra por la nariz, asume como lesión propia la herida producto de la violencia sexual inscrita en el cuerpo y en la psiquis de su madre⁸⁶. Podríamos tener la impresión de que la posmemoria en la protagonista se ha reactivado, pero la secuencia parece sugerirnos que no se trata de una posmemoria productiva, en el sentido de un ejercicio de reconstrucción filial para evitar la fijación, superar el trauma y la repetición (Hirsch, 2008). Fausta quiere esconder su síntoma;

⁸⁵ Al igual que con el retrato de Belaúnde sostenido por el campesino anónimo de Vilcashuamán (ver Anexo 3).

⁸⁶ Cuando Fausta empieza a sangrar por la nariz, corre de inmediato a la cocina, abre el caño del fregadero y se limpia con agua mientras canta en lengua quechua “Cantemos, cantemos / Hay que cantar cosas bonitas / Para esconder nuestro miedo / Cantemos, cantemos / Cantemos cosas bonitas / Para disimular nuestro miedo / Esconder nuestra heridita / Como si no existiera, no doliera.” Esta secuencia sugiere que la herida que secreta está inscrita en su posmemoria y en su cuerpo, mientras que el sangrado por la nariz evoca la manifestación física del traumatismo psicológico heredado y todavía irresuelto, en estado de fijación.

quiere esconder una herida mal cicatrizada, una herida que secreta, es decir, la fijación de una memoria traumática heredada⁸⁷.

Por otro lado, esta secuencia parece sugerir una correspondencia entre las miradas y la memoria luego del desdoblamiento a través del *indirecto libre*. Sin embargo, esta correspondencia ocurriría solo en el momento en que la cámara se detiene y las miradas de Fausta, la cámara y el espectador coinciden. Aún así, la resolución de la secuencia es fragmentaria; el instante del vértigo, la confusión entre imágenes subjetivas y objetivas, se rompe en la superposición de marcos e imágenes, es decir, el reflejo de Fausta superpuesto a la fotografía del militar en uniforme no soporta “la violencia oculta del poder”, evoca la fragmentación de la memoria nacional. Como ya hemos señalado, aquí la memoria se divide en la emergencia del poder simbólico de la imagen castrense y esta resolución produce una ruptura que se manifiesta en el cuerpo y en la psiquis de Fausta. La superposición de marcos e imágenes a través del *indirecto libre* recrea una fragmentación en la identidad y en la posmemoria de Fausta, que también podría entenderse como la fragmentación del cuerpo social del país⁸⁸. Este momento cinematográfico es tal vez uno de los pocos acercamientos a la dimensión histórica de la problemática del conflicto. Por último, nos parece que el espectador del filme podría presentir cuál es el objeto de fijación traumática de aquellas mujeres quechua-hablantes que padecieron durante la guerra, y ampliar quizás mucho más la reflexión crítica sobre la problemática de la generación de la posmemoria en el Perú.

⁸⁷ Entendemos por fijación la represión que ejerce un sujeto frente a un objeto determinado, que deviene objeto de su fijación, produce el estancamiento y la compulsión hacia la repetición (Lillo, 2011).

⁸⁸ La idea del cuerpo social nos remite a las teorías de Jean de Salisbury (s. XII), quien concibe nociones de cuerpo político y cuerpo social para hablar de un grupo colectivo concreto. Hacemos alusión a esta metáfora para sugerir que el síntoma de Fausta ilustra en cierta medida el caso de las herederas de la memoria traumática de aquellas mujeres quechua-hablantes que fueron víctimas de violación durante el conflicto armado.

La tercera secuencia que vamos a estudiar se produce en el teatro (Llosa, 1:10:37-1:13:04). Las dos mujeres, Fausta y la pianista, están en el camerino. Luego vemos solo a Fausta, de semi-perfil y en actitud de espera, con la mirada agachada. Otra mujer abre la puerta y entrega un ramo de flores dedicado a la pianista. La sirvienta deja las flores a un lado y permanece sentada, y parece angustiada por la espera. En ese momento, podemos oír el sonido de un piano que reproduce las primeras notas de una canción. Hasta aquí, no sabríamos identificar las similitudes entre la interpretación de la pianista y la canción tradicional de Fausta, la introducción de la pieza musical tiene más un aire a *Für Elise* de Beethoven. De pronto, la expresión de la sirvienta cambia, Fausta reconoce su melodía, aunque todavía vagamente. Entonces deja las flores y abandona el vestidor. Ahora en el pasillo, camina hacia el escenario del teatro, y acelera el paso mientras la música deviene cada vez más intensa. Su expresión se contrae mientras nosotros escuchamos con ella la melodía de su canción. Conforme avanza, las luces del pasillo se van atenuando, pero una vez que llega a la chácena⁸⁹, su imagen se pierde en la oscuridad total. Por fin el concierto termina, el público del teatro está aplaudiendo efusivamente a Aída mientras que la sirvienta permanece detrás del telón. Desde la penumbra, Fausta descubre con nosotros que la pianista ha robado su canción, es decir, ha robado su memoria cultural.

Antes de iniciarse el recorrido de la protagonista hacia el telón, vemos en el fondo del plano un espejo que recrea un efecto de profundidad espacial. Este espejo no solo amplifica las dimensiones del espacio, sino que además produce una sensación de profundidad latente en el momento en que la protagonista reconoce su canción y va hacia ella; evoca un recorrido hacia

⁸⁹ La chácena es el espacio detrás del escenario del teatro, entre el fin del corredor y el telón, generalmente utilizado para ampliar el escenario en profundidad o para almacenar escenografías.

la memoria. Esta sensación de profundidad sugiere una inversión afectiva que es visible en la secuencia cinematográfica. Por unos segundos el espectador puede sentir el malestar de Fausta y en simultáneo el sonido de los golpes de las teclas del piano, puede percibir esa mecanicidad que se impone sobre una memoria cultural, sobre unas canciones populares probablemente aprendidas en el espacio del código de los afectos, en el espacio familiar del quechua. De manera que, el artificio del primer espejo logra amplificar las resonancias de la memoria cultural de la protagonista; la puesta en escena del espacio de representación fílmica es funcional a la tensión que se quiere crear, evocando un momento de angustia en el que la música llama otra vez a la memoria (Arguedas).

De otra parte, cuando Fausta inicia su recorrido por el pasillo en plano en *traveling retro*⁹⁰, su imagen se desdobra en otro espejo que está situado a su izquierda. Este espejo provoca un reflejo fantasmal que parecería sugerir la extracción de su memoria cultural heredada. Si bien la doblez que produce este espejo parece advertir que algo dentro de Fausta se está descomponiendo (las raíces de la papa empiezan a crecer, como podemos confirmar en otra secuencia que no forma parte de este análisis), este reflejo fantasmático anticipa sobretodo la recomposición de las canciones populares bajo la forma de un nuevo artefacto cultural. Tal como señala Lillo, “desde el punto de vista de la memoria y del olvido, el gesto de la pianista tendiente a borrar el pasado de las canciones [...] debería interpretarse en el marco de una lógica propiamente capitalista donde se desarrolla la escena.” (443). Este detalle sugiere que la memoria cultural de Fausta está saliendo de sí misma para circular en un nuevo espacio cultural: la sociedad de especialistas, en este caso músicos o aficionados a la música clásica. De ser así, la doblez fantasmal de Fausta anticipa el desvanecimiento de una memoria, inscrita

⁹⁰ En el *traveling retro* la cámara se ubica frente al sujeto y va retrocediendo a medida que el sujeto avanza.

además en el cuerpo de la madre, en la mecanicidad que impone una sociedad de consumo neoliberal a través de la circulación de mercancías enajenadas de sus huellas memoriales primigenias.

Mientras escuchamos la amplificación progresiva del sonido del piano, Fausta contrae la expresión de su rostro y acelera la marcha en su recorrido hacia el telón del teatro. En simultáneo, la música y el movimiento del cuerpo de Fausta resaltan progresivamente mientras la cámara se acerca a su semblante. Luego, su rostro queda en *primer plano*⁹¹ mientras la presencia acústica de la música deviene frontal de acuerdo con una “lógica de encadenamiento audiovisual”⁹². Cuando vemos en *primer plano* su expresión contrariada, la reverberación de la música disminuye significativamente⁹³. Ya no escuchamos una melodía distante como al inicio de la secuencia, ahora la música está presente más bien como una memoria viva y no como un recuerdo lejano. Fausta ha reconocido finalmente su memoria cultural, ha reconocido su canción popular. Tal y como señala Michel Chion, “sound vectorizes or dramatizes shots, orienting them toward a future, a goal, and creation of a feeling of imminence and expectation. The shot is going somewhere and it is oriented in time” (13). Estamos entonces ante una representación que implica un flujo audiovisual que nos conduce hacia el reconocimiento de una memoria del pasado en el presente, dentro del tiempo de la narración fílmica. Asimismo, en esta secuencia la reverberación tendría un vínculo determinado por la distancia con

⁹¹ La estrategia de fijar la mirada en la expresión del sujeto es recurrente en filmes como *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1927) y permite acentuar el drama en la narración cinematográfica.

⁹² Una “lógica de encadenamiento audiovisual” es un modo de concatenación audio-visual cuya finalidad es la sustentación de un desarrollo orgánico, flexible, variable y creciente, a partir del relato fílmico y los sentimientos que este inspira. Una lógica interna de encadenamiento audiovisual tendrá como prioridad la fluidez sonora, los cambios continuos, progresivos y sin rupturas. (Chion, 1990: 46)

⁹³ La reverberación estará determinada por la distancia entre el punto de emisión sonora (la escena) y el punto de escucha (el pasillo). En el momento en que disminuye la reverberación, la música estaría a una menor distancia de Fausta y de nosotros, es decir, la memoria cultural que evoca la melodía estaría mucho más presente.

respecto a la memoria: a menor distancia, menor reverberación, mayor claridad acústica, y en consecuencia, un mayor reconocimiento de la memoria⁹⁴.

En esta tercera secuencia la memoria de Fausta y su música se encuentran cuando ella es capaz de reconocer su canción, y así, de reconocer su memoria. El reconocimiento de la memoria a través de la música evoca una sensación afectiva: la tensión es palpable en la expresión de su rostro que parece decirnos que su música ha reactivado su memoria. Su memoria se hace cultural cuando su música toca las fibras más sensibles de sus recuerdos y a través de ellos despierta los lazos afectivos que tiene con su comunidad imaginada⁹⁵. Empero, si en el movimiento hacia el escenario Fausta se reconoce en su memoria cultural, en la oscuridad detrás del telón también reconoce y confirma que su memoria ha sido instrumentalizada: es testigo con nosotros del momento en el que se consume su pacto. Entonces podemos ver la verdadera cara de la pianista. Aída juega el rol de un operador del olvido, desaparece las huellas memoriales en las que se anclaba la memoria cultural de Fausta (Lillo, 443). La pregunta que emerge ahora es ¿cómo funciona esta instrumentalización y este desanclaje de una memoria cultural? Sobre este punto, Halbwachs señala que:

[...] un músico [de orquesta clásica] fijará su atención en un canto o en una fiesta popular, porque podría anotarlos para que figurase como tema en una sonata o en una composición orquestada. El profano separa la melodía de la sonata. En cambio, el

⁹⁴ La misma fórmula podría aplicarse en el sentido inverso.

⁹⁵ Según Benedict Anderson (1983), tanto la prensa como la novela son dos medios que habrían permitido la representación nacional de una comunidad imaginada, y en consecuencia la configuración de una conciencia nacional. Nosotros empleamos el término más bien en alusión a la influencia de la cultura popular de los migrantes andinos que dejaron sus tierras para instalarse en la ciudad y asimismo reestructuraron una nueva comunidad imaginada a través de su lengua, su música y sus costumbres. Pablo Salinas (2013) ha explorado a través de un análisis de las películas del Grupo Chasqui en los 80s la reconstitución de un nuevo sujeto urbano y un nuevo imaginario de lo popular, ya no configurado desde la mirada de un discurso tradicionalmente “criollo”, sino más bien a partir de la experiencia de los nuevos migrantes durante la segunda mitad del siglo XX.

músico separa el canto de los demás cantos, o en el canto separa el aire de la letra, e incluso determinadas medidas del aire entero. Así, separado, despojado, empobrecido en una parte de su sustancia, el aire será ahora transportado a la sociedad de los músicos, y pronto se presentará bajo un nuevo aspecto. (179-180)

Desprovista de anclaje en la memoria nacional, la canción de Fausta puede circular libremente dentro de una lógica de mercado neoliberal, como un artefacto vacío de significado que espera ser resignificado en otro contexto, ajeno a la problemática que plantea la película en el *incipit*. De esta manera, la resolución de esta secuencia sugiere una ruptura con la problemática de la memoria, no solo la ruptura del pacto de Fausta sino también la ruptura del pacto entre madre e hija: la ruptura de una memoria inter-generacional recibida en el espacio de los afectos que compartieron ambas mujeres quechua-hablantes⁹⁶.

La pianista ejecuta con sus manos una traducción escrita bajo los códigos de una notación musical; inscrita en una partitura que probablemente Fausta no podrá leer, pues su memoria cultural y la de su madre se inscriben a través de los códigos de la oralidad del quechua. Son la mecanicidad del piano y los códigos de la sociedad de especialistas los que reproducen la memoria cultural trans-generacional (y nacional) despojándola de sus huellas memoriales inter-generacionales ligadas a la experiencia traumática de la violencia. Sobre este punto, Lillo nos dice que “en términos de transferencia cultural, estamos frente al desplazamiento de un artefacto cultural de un campo a otro al interior de una misma cultura: la

⁹⁶ En su exploración sobre la dictadura de Pinochet en Chile, Stern (2006) propone dos ideas para ampliar la reflexión sobre la problemática de la memoria: la dicotomía “memoria/olvido” y la idea del “pacto de Fausto”. La dicotomía memoria/olvido habría sido afianzada en la comunidad de derechos humanos en su lucha contra el olvido impuesto por regímenes de secreto y desinformación. El pacto de Fausto insinúa más bien la complacencia moral como precio implícito en el bienestar económico. En otras palabras, Stern sugiere que las clases adineradas y medias de Chile habrían desarrollado un “mecanismo amnésico” para salvaguardar sus intereses económicos, es decir, habrían sellado el pacto de Fausto al olvidar. Aunque no exploramos aquí este concepto, las alusiones son explícitas en el nombre de la protagonista, que es también el nombre de la versión francesa de la película.

peruana.” (2011: 441). Sin embargo, haciendo suyas las ideas de Moser, Lillo advierte que las transferencias culturales implican siempre una dimensión conflictiva y política; “¿quién borra la memoria de quién, qué huella memorialística prevalece, quién se apropia de la memoria de otro, qué fuerzas orientan la fragmentación y la retotalización de la memoria?” (442). En tal sentido, la secuencia del concierto de piano evoca una transferencia cultural aunque también una apropiación cultural, problemática e injusta porque omite la negociación entre ambas partes. Además, la protagonista está en desventaja porque aún no es consciente del valor de su memoria cultural una vez que ésta circule en la sociedad de especialistas.

Por otro lado, justo en el momento en que Fausta llega al final del corredor, la cámara cambia de encuadre en un movimiento elíptico hacia el telón. En este movimiento hacia el escenario del teatro burgués la imagen de Fausta se disuelve en la oscuridad de la chácana. En este pequeño espacio preambular se representará la consecuencia lógica del desdoblamiento previo de la imagen de Fausta en el espejo, corolario de su fragmentación y de la extracción de su memoria cultural. No se trata entonces de una oscuridad fortuita, sino de un espacio obscuro fuera de escena; un fundido en negro donde la pantalla y el espacio de representación cinematográfica se confunden. Así, la oscuridad de la chácana nos sugiere el final del trayecto de Fausta, el desvanecimiento de su memoria cultural primigenia, ahora en circulación dentro de la escena teatral, dentro del espacio de la sociedad de especialistas, también espacio de circulación de mercancías. Aquí seremos testigos junto con Fausta de la instrumentalización mecánica de una cultura popular que ha perdido su memoria. Así, el fundido en negro cierra la memoria, evoca el olvido y el pacto de Fausta con la pianista.

Después del movimiento elíptico de la chácana hacia el telón, podemos ver una nueva composición en el plano cinematográfico, un desdoblamiento de la mirada, antes solo

enfocada en el personaje de Fausta. Estamos ante un cambio de miradas, ya no vemos el recorrido de la protagonista en *traveling retro*. Ahora podemos ver a la pianista, al público del teatro y a la protagonista. Esta nueva composición evoca un espiral de representación: la escena cinematográfica en simultáneo con el espectáculo teatral y con la representación instrumental de una memoria cultural. La cámara, Fausta y nosotros vemos al público y a la pianista, tenemos la sensación de estar en el espacio puesto-en-escena fuera de la escena (la chácena), en un espacio obsceno en el que estamos expuestos a la traición de Aída, aunque nos limitamos a ver detrás del telón un cambio de protagonismo, un cambio de perspectiva y de focalización. Ahora, las miradas entre el público y la pianista son recíprocas, mientras que Fausta mira sin ser vista, mira desde los límites del telón, en la frontera entre el espacio obsceno y la escena. Desde los márgenes que separan el interior del exterior, la mirada de Fausta es entonces una mirada marginal que queda fuera del espacio de representación teatral.

Si bien el espectador tiene la ventaja de ver con la cámara a todos los personajes, el hecho de que el plano deje al público de la pianista precisamente en el centro del encuadre podría ser sugestivo. Si observamos la configuración del plano cinematográfico, aunque este público no mira ni a Fausta ni a la cámara, está ubicado precisamente al frente del espectador del filme. De hecho, el espiral de representación podría funcionar aquí como un tercer espejo (Foucault 1966: 19-31; Deleuze 1987: 99-363); la pantalla podría funcionar como un cristal que refleja “that society's self-image” (Assman, Czaplicka, 133). Si esta hipótesis es válida, el espiral estaría reflejando los desencuentros entre la imagen de una memoria cultural (robada) y la imagen de una memoria social (puesta en escena). La resolución de esta secuencia parece evocar el reflejo de una sociedad espectacular en la que el desvanecimiento de la memoria es cada vez más latente, en la que el espectador es casi un reflejo del público que asistió al teatro;

la sociedad puesta en escena por y para el espectáculo. De esta manera, la secuencia del teatro evoca el *locus* del museo como uno de los espacios privilegiados por la ciudad letrada, lugar en el que las identidades y memorias indígenas permanecieron fijadas en el tiempo, depuradas de toda connotación histórica, política y social, es decir, de sus huellas memoriales.

A modo de conclusión del tercer capítulo, luego de explorar la obra de la cineasta Claudia Llosa en diálogo con los conceptos de posmemoria y memorial cultural, podemos advertir un debilitamiento de la memoria colectiva en la mirada que proyecta el filme *Madeinusa* sobre las comunidades más afectadas por la violencia del conflicto armado y en la reproducción del hábito-lector del Informe de Uchuraccay. Como hemos señalado, este *habitus*, o economía familiar de las ideas, reproduce y “naturaliza” una visión particular sobre las comunidades indígenas, una mirada que fija a estos pueblos como gentes excluidas de la modernidad. En tal sentido, nos parece que en el determinismo de la visión vargasllosiana subyace también el discurso de la “ciudad letrada”, es decir, el mismo discurso “criollo” de antaño (letrado y aristocrático) que imaginaba a estas poblaciones como artefactos de museo, como parte del discurso de identidad nacional pero excluidos material y políticamente del proyecto nacional⁹⁷.

Por otro lado, en la primera secuencia del análisis del filme *La teta asustada* hemos podido observar como la vitalidad del quechua nos sitúa de lleno en la problemática de la generación de la posmemoria, es decir, de la generación que heredó el trauma de la violencia de la guerra inscrito en el cuerpo y en la psiquis de la madre. Además, esta secuencia sugiere

⁹⁷ Este argumento hace eco con las ideas de Méndez acerca del proyecto nacionalista criollo de la república aristocrática (1985-1919), reflejado en la obra del poeta satírico limeño Felipe Pardo y Aliaga. Según Méndez, la influyente obra de Pardo era “a typical case of enlightened despotism, as Porras [Barrenechea] suggested; that is to say, of a modernity that tended to reinforce, and could only be achieved by, the maintenance of social hierarchies. A place for everything and everyone.” (224)

la pérdida (o transformación) de una memoria inscrita en la oralidad del quechua. Por último, aunque la imagen-aural de la memoria cultural quechua pudiera establecer un hilo conductor en esta secuencia, esta imagen será transgredida en la aparición de lo obsceno, es decir, en el doblaje del quechua al castellano, en la aparición de la imagen-letrada (los subtítulos) que nos expone al delito obsceno cometido por los militares.

En nuestra segunda secuencia, hemos examinado como la superposición del reflejo de Fausta en la imagen del militar evoca la violación de la madre, evoca la aparición de lo obsceno y nos sitúa explícitamente en la problemática de la posmemoria. Como hemos señalado en el análisis, la memoria de Fausta está fijada y atrapada en su síntoma, en su representación que parece ser tan solo un reflejo de la imagen obscena del poder del militar, como en la representación del campesino anónimo que sostiene cual Narciso la foto ampliada del presidente Belaúnde (ver anexo 3). Fausta canta para olvidar, para tapar su herida, su secreto que secreta, y no para sanar, ni para cicatrizar. En tal sentido, la manifestación física del trauma heredado de la madre, es decir el sangrado por la nariz, evocaría no solo la ruptura del cuerpo de la protagonista, sino también la ruptura del cuerpo de las mujeres quechua-hablantes víctimas de los abusos de las Fuerzas Armadas y la ruptura de un cuerpo social.

En nuestra tercera secuencia, hemos examinado como se consume el pacto de Fausta, como su imagen se disuelve en la oscuridad detrás del telón y como el carácter intergeneracional de su memoria cultural pierde sentido en un espacio espectacular que ella observa detrás del telón, desde los márgenes. Según nuestro punto de vista, en esta secuencia el reconocimiento de la memoria cultural ocurre a través de la música, es decir, la canción de

Fausta evoca una sensación afectiva en el proceso de recordar⁹⁸. No obstante, desprovista de alguna huella memorial que tenía en la memoria nacional inscrita en el cuerpo de la madre, la música de Fausta circulará dentro de una lógica neoliberal de mercado. En tal sentido, creemos que en la transferencia cultural de su memoria quechua en el espacio de representación teatral se produce el desvanecimiento de su memoria. Es decir, desde los márgenes del espacio de la “sociedad del espectáculo” Fausta observará la transformación incorpórea de su memoria cultural heredada⁹⁹.

Sabemos por una secuencia que no exploramos en este análisis que Fausta recuperará por voluntad propia las perlas. No obstante, nunca confrontará a la pianista para reprobar su traición, tampoco el filme se lo permite ni sugiere esta posibilidad y menos aún plantea una situación de reciprocidad o diálogo entre ambas mujeres. Si asumimos tal como sugiere Alberto Vergara (2012) que “Las artes, el cine en este caso, son el espacio para ejercitar esa ciudadanía de la imaginación y procesar esos abismos mudos que abundan en nuestras relaciones cotidianas”, *La teta asustada* no promueve necesariamente un ejercicio político en términos de inclusión social, sino más bien una actitud económica frente a un capital cultural y memorial. Lo social adquiere una dimensión cultural pero no expresamente política, a través de una correspondencia entre la mirada y la memoria, que es a la vez transgredida, provocando un efecto de extrañamiento por medio del *discurso indirecto libre* y un movimiento espiral de

⁹⁸ Esta idea evoca la etimología de la palabra “recordar” compuesta por el prefijo *re-* (regresar, otra vez) y el lexema o raíz *cor* (corazón, mente), en inglés *to know something 'by heart'* (de memoria) y en francés *connaître et apprendre 'par coeur'* (de memoria).

⁹⁹ A propósito de la “sociedad del espectáculo”, Guy Debord (1967) nos dice que “l’aliénation du spectateur au profit de l’objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s’exprime ainsi: plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L’extériorité du spectacle par rapport à l’homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente.” (20)

reflejos que se rompen. En suma, imágenes divergentes que no llegan a consolidar una idea clara de memoria colectiva, en el sentido que plantea Maurice Halbwachs.

Aún así, la puesta en escena de lo obsceno fuera de escena a través del *champ/hors-champ* nos permite pensar una dimensión de lo social sin trivializar la experiencia trágica de las mujeres que fueron víctimas de violación sexual. Empero, la afirmación identitaria del personaje de Fausta no llega a concretarse en su identificación con la memoria cultural de su madre; la memoria de la protagonista se disuelve en la oscuridad del teatro a través de un giro estético que evade la problemática. Por último, el filme no plantea nada concreto en términos de una posmemoria activa que se enfrenta a un pasado heredado, aunque sí recrea un momento de transmisión de una memoria, lo cual no significa que la película no produzca algún efecto o reacción en la generación que heredó el trauma de la guerra y que pudo ver el filme.

Conclusiones

Hemos explorado la problemática de la memoria del conflicto armado en el Perú, estableciendo algunos anclajes históricos que nos han permitido entrar en la dimensión política y social del debate luego de la presentación del Informe Final de la CVR. También hemos observado las polémicas sobre el Museo de la memoria y el monumento Ojo que llora, dos manifestaciones de la cultura visual inscritas en nuestra problemática. Esta exploración sugiere la permanencia de un discurso letrado que quiere ajustarse a los cambios que impone la museificación de la memoria a través de la recuperación del patrimonio arquitectónico, histórico, cultural y memorial. Si bien el discurso global de la memoria ha vehiculado algunos avances en la reparación simbólica y material de los más afectados por la violencia, todavía podemos percibir en el Perú cierto esencialismo que transluce una voluntad centralizadora más preocupada en construir un templo de pensamiento (Alan García a propósito del Museo de la memoria) que en la promoción de un trabajo de memoria o en las políticas sociales, culturales y económicas que podrían ayudar a las poblaciones más perjudicadas por el conflicto.

Asimismo, hemos explorado otra dimensión visual de conflicto armado, primero observando la puesta en escena y en la crítica de la exposición fotográfica Yuyanapaq, luego revisando tres películas que han representado el conflicto, vehiculando así maneras específicas de interpretar y pensar la memoria a través de la cultura visual. Esta exploración sugiere una reconfiguración de los imaginarios y de las maneras de rememorar, tanto en la crítica como en la recepción, aunque también advierte que esta reconfiguración dependería de un flujo mnemónico determinado por la distancia que separa las experiencias de Ayacucho y Lima. Tal y como sugieren Poole y Rojas en su ensayo sobre Yuyanapaq, una de las características de la

problemática de la memoria del conflicto armado peruano es que las memorias están aún en disputa. Estas disonancias frente a las imágenes que representan la guerra sugieren que el debate de la memoria del conflicto armado en el Perú no está cerrado; tal como plantea Steve Stern (2006) para el caso chileno, “la caja de la memoria” permanece abierta, entendiendo la caja como “la poseedora de las verdades sobre un viraje traumático en la vida colectiva de un país” (32).

Ciertamente, la exhibición fotográfica Yuyanapaq ha sido un espacio catalizador de memoria a partir del cual se han generado diversos puntos de vista y nuevas investigaciones en el intento por despertar una memoria colectiva que aún parece distante e indiferente. Las inscripciones que Poole y Rojas observaron en el libro de visitas de la exposición nos sugieren que la museificación de la memoria no bastará para curar las heridas de la violencia; no será suficiente crear museos, monumentos, exposiciones u otros artefactos culturales mientras la ciudad letrada siga reproduciendo sus visiones esencialistas de espaldas a una gran mayoría del país. Más allá de los discursos de la ciudad letrada, las fotografías que hemos analizado nos hablan de otras maneras de significar la imagen, abriendo nuevas interpretaciones que dialogan con los antecedentes históricos del conflicto. La fotografía del campesino anónimo que enrolla el retrato de Belaúnde nos sugiere la ausencia institucional, la indiferencia, el abandono, la fragmentación social, tanto como el fracaso de una élite política, religiosa e intelectual. La fotografía de la pareja de esposos ayacuchanos custodiada por los militares abre la problemática de la violencia inscrita en el cuerpo de las mujeres y familias quechua-hablantes campesinas; establece un vínculo con la problemática de las violaciones sexuales cometidas por las Fuerzas Armadas. Esta segunda imagen encuentra su contra-cara en la fotografía de las militantes senderistas, homogeneizadas y asimiladas a un espíritu del cuerpo

también militar, asimiladas a un “ejército popular” en el que las mujeres son despojadas de su propia identidad quechua y de su memoria cultural primigenia.

También hemos explorado tres películas que representaron el conflicto durante el periodo 1980-2000. El filme *La boca del lobo* (1988) parece reproducir en cierta medida el hábito-lector del Informe de Uchuraccay; en la película de Lombardi los campesinos estaban desprovistos de una voz y eran representados como parte de un paisaje hostil que los militares debían conquistar y asimilar a cualquier precio. Aún así, *La boca del lobo* también pudo representar una consciencia crítica sobre el rol de las Fuerzas Armadas en el contexto del primer gobierno de García, momento en el que la posibilidad de un golpe de Estado era latente. *La vida es una sola* (1993) propuso más bien una versión en la que se reivindicaban las prácticas culturales de las comunidades campesinas. El filme de Eyde representó a los campesinos y a los senderistas como sujetos autónomos y con voz propia, aunque también enfrentados entre sí. La censura que se le impuso coincidió con el momento de implantación del aparato de inteligencia fujimontesinista, destinado no solo a erradicar a Sendero, sino también a sostener el estado de miedo entre la población. Por otro lado, *Sangre Inocente* (2000) destaca como el primer filme producido en el epicentro de la violencia (Ayacucho), con la ayuda y la participación de la población local. La recepción del filme de Ortega sugiere que en la actualidad el pueblo de ayacuchano está exorcizando los fantasmas de la guerra, realizando un trabajo de catarsis que por el momento transluce la imagen de una memoria también fragmentada.

Luego de trazar un mapa de los imaginarios visuales del conflicto, hemos entrado en el terreno del posconflicto, y por lo tanto, en el campo de la posmemoria, entendida según Hirsch (1997) como la reacción de la segunda generación que heredó la memoria de la primera pero

no vivió el trauma de la guerra. También hemos reflexionado acerca de la noción de memoria cultural, entendida según Assman y Czaplicka (133) como una imagen estable que la sociedad tiene de sí misma a través de la cultura inscrita en textos, ritos, museos, imágenes, etc. Después de establecer este marco teórico, hemos entrado en la discusión sobre la obra de la cineasta Claudia Llosa, retomando algunos elementos que exploramos en el primer y segundo capítulo. Así, nuestra exploración sobre su primera película *Madeinusa* (2005) parece poner en evidencia los intentos de la ciudad letrada por preservar su hegemonía, en este caso reproduciendo una visión del conflicto armado peruano que sienta sus bases en la dicotomía civilización/barbarie. En efecto, tal y como nos dice Ubilluz, *Madeinusa* reproduce el hábito-lector del Informe de Uchuraccay, es decir, imagina a las comunidades de los andes como grupos de individuos aislados de la temporalidad y las maneras de la “civilización”. Por último, tal como sugiere Protzel (2009), aunque sin advertir el hábito-lector vargasllosiano, la mirada de Llosa en *Madeinusa* es un síntoma del debilitamiento de la memoria colectiva.

El debate sobre *La teta asustada* (2009) parece manifestarse ya no como un síntoma del debilitamiento de la memoria, sino como síntoma del pacto que el filme parece sugerir a la generación de la posmemoria. Siguiendo a Lillo, la segunda película de Llosa parece proponer el olvido como una vía para afrontar los traumas inscritos en el cuerpo y en la psiquis de una generación de mujeres peruanas quechua-hablantes. En cambio, *La teta asustada* propone en cierta medida la reivindicación de una cultura popular frente a una cultura de élite, y el restablecimiento de los lazos afectivos a través de la lengua. Como hemos visto en nuestro análisis, la primera secuencia del filme evoca la transformación de una memoria inscrita en la oralidad del quechua. Empero, esta imagen-aural que evoca una memoria cultural quechua será transgredida en la aparición de lo obscuro a través en los subtítulos que nos exponen al

delito. En nuestra segunda secuencia, Fausta está atrapada en su síntoma, en su representación que parece ser solo un reflejo de la imagen obscena del poder del militar. Aquí, no solo se evoca la ruptura del cuerpo de Fausta, sino también la ruptura del cuerpo de las mujeres quechua-hablantes y la ruptura del cuerpo social del país. Por último, en nuestra tercera secuencia, si bien el reconocimiento de la memoria ocurre a través de la música, desde los márgenes del espacio de representación teatral, la protagonista observará el desvanecimiento y la transformación incorpórea de su memoria cultural quechua.

Como reflexión final, la exploración de estos debates nos permite afirmar que la imagen que sale a luz es la de un cuerpo social roto por la acumulación de violencia. Aún así, nos parece que el periodo del posconflicto marca un punto bisagra en la historia del Perú, un punto de quiebre en que las memorias de aquellos que fueron silenciados se están abriendo un espacio, están resistiendo desde los márgenes a las visiones hegemónicas de la ciudad letrada. Aunque el desvanecimiento de la memoria cultural en el cine de Llosa puede ser un síntoma del pacto de una élite más preocupada en salvaguardar sus intereses políticos y económicos, la emergencia de un nuevo cine nacional “regional” parece indicarnos un cambio en las maneras de rememorar el pasado histórico del país. En efecto, sabemos que en Ayacucho y en otras provincias se están produciendo filmes que representan explícitamente visiones del conflicto armado, y en otros casos, películas que a través de la mitología andina (Qarqacha, Pishtaco, Kharisiri) tratan temas indirectamente relacionados con la violencia. Al mismo tiempo, estas comunidades parecen manifestar un interés común por ver la representación de sus visiones y de su cultura en el cine. Por último, un estudio con un corpus que incluya estas películas y otras producciones de la cultura visual que han abordado nuestra problemática podría ampliar aún más nuestra reflexión sobre el debate de la memoria del conflicto armado en el Perú.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2005. Impreso.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections about the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Ed. Verso, 1983. Impreso.

Ardito Vega, Wilfredo. “¿Por qué endulzamos el recuerdo de Belaúnde?”. *Revista Manicomio Suyay*, N° 1 (2012): 11-14. Web. 13 de octubre 2012.

Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Impreso.

Assman, Jan; Czaplicka, John. “Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critique*, N° 65 (1995): 125-133. Impreso.

Barrow, Sarah. “Peruvian cinema, national identity and political violence 1988-2004”. *Tesis*. University of Sheffield, 2007. Web. 17 de octubre 2012.

Barthes, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinema, Gallimard, Seuil, 1980. Impreso.

---. *Mythologies*. Paris: Ed. du Seuil, 1957. Impreso.

Baudrillard, Jean. *Les stratégies fatales*. París: Ed. Grasset & Fasquelle, 1983. Impreso.

Bedoya, Ricardo. *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Ed. Universidad de Lima, 2009. Impreso.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1936-1938 [1989]. Impreso.

---. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1921-1936 [1991]. Impreso.

Berger, John. *Ways of seeing*. London: Penguin Books, 1972. Impreso.

Bilbija, Ksenija; Fair, Jo Ellen; Milton, Cynthia; Payne, Leigh. *The Art of Truth-telling about Authoritarian Rule*. London: The University of Wisconsin Press, 2005. Impreso.

Bordwell, David; Thompson, Kristin. *Film art: an introduction*. Boston-Montreal: McGraw Hill, 1997. Impreso.

Borea Labarthe, Giuliana. "Yuyanapaq. Activando la memoria en una puesta en escena para recordar". *Revista de museología*, N° 30-31 (2004): 120-126. Impreso.

Bustamante, Emilio. "En los últimos 17 años se han producido y estrenado más de 150 largometrajes en provincias más que en Lima". *La mula* 16 de abril 2013. Web. 21 de septiembre 2013.

---. "La gran mayoría de las películas regionales todavía no pueden acceder a los multicines". *La mula* 31 de diciembre 2013. Web. 14 de marzo 2014.

---. "La teta asustada". *Páginas del diario de Satán* 27 de febrero 2009. Web. 11 de mayo 2013.

Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1967. Impreso.

Durant, Alberto. "¿Dónde está el pirata? El comercio informal de películas digitales en el Perú". *Tesis*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008. Web. 9 de octubre 2012.

Cánepa-Koch, Gisela. "La teta asustada de Claudia Llosa". *E-misférica Film Review*, 7.1 Unsettling Visuality (2010): n. pag. Web. 9 de abril 2013.

Cárdenas, Miguel Angel. “La película que estremece Ayacucho, Sangre inocente”. *La República* 24 de junio 2001. Web. 11 de mayo 2013.

Chávez, Enrique. “Los heraldos de la Católica”. *Revista Caretas* (2011): 18-22. Impreso.

Chion, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994. Impreso.

Chumpitaz, Óscar. “Fujimori dirigió matanza en penal”. *La República* 29 de octubre 2006. Web. 22 de marzo 2010.

Ciccarelli, Orazio. “Fascist Propaganda and the Italian Community in Peru during the Benavides Regime, 1933-39”. *Journal of Latin American Studies*, Vol. 20, N° 2 (1988): 361-388. Impreso.

Cisneros, James. “The Neo-Liberal City in the Brazilian Retomada. Central Station and City of God”. *History, and Society: Argentinian and Brazilian Cinema since the 80's*. Ed. Gastón Lillo, Walter Moser. University of Ottawa Press, 2007. 101-120. Impreso.

Cisneros, Vitelia. “Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, El niño pez, y Claudia Llosa, La teta asustada”. *Hispania*, Vol. 96, N° 1 (2013): 51-61. Impreso

Comisión de la verdad y reconciliación. *Hatun Willakuy: versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la verdad y reconciliación*. CVR (2003). Web. 10 de febrero 2012. <http://idehpucp.pucp.edu.pe/images/docs/hw_version_abrev.pdf>

---. *Informe Final*. TOMO VI, III, VII, CVR (2003). Web. 20 de septiembre 2012. <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>>

---. *Yuyanapaq. Para recordar*. Banco de Imágenes de la CVR. Web. 19 de marzo 2012.

<<http://www2.memoriaparalosderechoshumanos.pe>>

Costa, Flavia. Introducción a Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2005: 5-7. Impreso.

Cotler, Julio. *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: IEP, 2005. Impreso.

Cotler, Julio; Vergara, Alberto. “(Un) Correa la monta en el Perú”. *Revista Poder 360°* (2013): 35-44. Impreso.

Cox, Mark R. *Pachaticray (El mundo al revés): Ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: Editorial San Marcos, 2004. Impreso.

Cruz, Edmundo. “Acusación fiscal sobre matanza de El Frontón alcanzaría a Alan García”. *La República* 8 de enero 2013. Web. 11 de octubre 2013.

Da Gama, Francisca. “Filming the war with Sendero”. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, N° 49 (2007): n. pag. Web. 7 de septiembre 2012.

Dargent Bocanegra, Eduardo. “¿Es necesaria una Comisión de la Verdad en el Perú?”. *Quehacer* N° 129 (2001): 10-15. Impreso.

De Cárdenas, Federico. “La boca del lobo”. *La República* 7 de noviembre 2012. Web. 14 de enero 2013.

Degregori, Carlos Iván. “Espacios de memoria, batallas por la memoria”. *Revista Argumentos* N° 4 (2009): n. pag. Web. 21 de febrero 2013.

Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement. Cinema I*. Paris: Ed. de Minuit, 1983. Impreso.

---. *L'image-temps. Cinema 2*. Paris: Ed. de Minuit, 1987. Impreso.

Díaz Zambrana, Rosana. "Imaginarios culturales y fronteras de clase: La veta naturalista en el cine peruano contemporáneo". *Au Naturel: Reading Hispanic Naturalism*. Ed. J P Spicer-Escalante, Lara Anderson. Cambridge Scholars, 2010. 315-331. Impreso.

Drinot, Paulo. "For whom the eye cries: memory, monumentality, and the ontologies of violence in Peru". *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 18, N° 1 (2009): 15-32. Impreso.

---. "Historiografía, identidad historiográfica y conciencia histórica en el Perú". *Hueso Húmero* N° 47 (2005): 3-33. Impreso.

Escobar, Anna María. "Dinámica sociolingüística y vitalidad etnolingüística: quechua y aimara peruanos del siglo XXI". *Estudios sobre lenguas andinas y amazónicas. Homenaje a Rodolfo Cerrón-Palomino*. Ed. W. Adelaar, P. Valenzuela y R. Zariquiey. Lima: Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011. 125-145. Impreso.

Faura, Luigi. "Estamos expuestos a todo. Ahora intentan acabar con nuestra memoria". *La República* 24 de septiembre 2007. Web. 6 de mayo 2012.

Feld, Claudia; Stites Mor, Jessica, Eds. *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.

Feldman, Joseph P. "Exhibiting Conflict: History and Politics at the Museo de la Memoria de ANFASEP in Ayacucho, Peru". *Anthropological Quarterly*, Vol. 85, N° 2 (2012): 487-518. Impreso.

Flores-Galindo, Alberto. *La tradición autoritaria: violencia y democracia en el Perú*. Lima: SUR, Casa de Estudios sobre el Socialismo-APRODEH, 1999. Impreso.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966. Impreso.

Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. Impreso.

“García justificó el rechazo a la donación alemana para el Museo de la Memoria”. *Peru21* 1 de marzo 2009. Web. 19 de abril 2012.

Godenzzi, Juan C. “El español de América y el español de los Andes: universalización, vernacularización y emergencia”. *Romania en interacción: Entre historia, contacto y política*. Ed. M. Schrader-Kniffki et L. Morgenthaler García. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2007. 29-50. Impreso.

---. “Lenguas andinas y representación del mundo”. *Lingüística* Vol. 19 (2007): 152-157. Impreso.

González-Stephan, Beatriz; Andermann, Jens. *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Argentina: Ed. Beatriz Viterbo, 2006. Impreso.

Habib, André. “Ruines, décombres, chantiers, archives: l’évolution d’une figure dans le cinéma en Allemagne (1946-1993)”. *Journal of Film Studies*, Vol. 18, N° 1 (2007): 29-52. Impreso.

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1950 [2004]. Impreso.

Hernández López, Conrado. “‘Espíritu de cuerpo’ y el papel del ejército permanente en el surgimiento del Estado-nación, 1821-1860”. *Ulúa*, Vol. 4, N° 8 (2006): 129-154. Impreso.

Hirsch, Marianne. *Family frames: Photography, narrative and postmemory*. Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1997. Impreso.

---. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory". *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 14, N° 1 (2001): 5-37. Impreso

Hurley, Dan. "Grandma's Experiences Leave a Mark on Your Genes". *Discover Magazine* Mayo (2013): n. pag. Web. 13 de febrero 2014.

Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de cultura económica, 2002. Impreso.

---. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. California: Stanford University Press, 2003. Impreso.

---. "Prólogo. Medios y memoria". *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Ed. Claudia Feld, Jessica Stites Mor. Buenos Aires: Paidós, 2009. 15-24. Impreso.

Jelin, Elizabeth. "La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales". *Memoria y sociedad. Revista de historia*, Vol. 16, N° 33 (2012): 55-67. Impreso.

---. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002. Impreso.

Jiménez, Beatriz. "García remodela su Gobierno y propone derogar la ley de amnistía encubierta". *El mundo* 13 de septiembre 2010. Web. 10 de febrero 2012.

Kansteiner, Wulf. "Finding meaning in memory: a methodological critique of collective memory studies". *History and Theory* N° 41 (2002): 179-197. Impreso.

- King, John. *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. London-New York: Ed. Verso, 2010. Impreso.
- Kristal, Efraín. "Screening Peru. The Films of Francisco Lombardi". *New Left Review* N° 42 (2006): 99-114. Impreso.
- Ledgard, Denise. "Tenemos que despojarnos un poco de la armadura de la CVR y mirar hacia el futuro". *Revista Ideele* 21 de octubre 2013. Web. 6 de febrero 2014.
- León, Abelardo. "Yuyanapaq. Un recorrido de la verdad en el laberinto de la historia Peruana". *Publicación del IFP de la Fundación Ford*. Web. 6 de enero 2014.
- Lillo, Gastón. "La teta asustada de Claudia Llosa ¿memoria u olvido?". *Revista de crítica literaria latinoamericana* N° 73 (2011): 421-446. Impreso.
- Nouzeilles, Gabriela. "Postmemory cinema and the future of the past in Albertina Carri's *Los Rubios*". *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 14, N° 3 (2005): 263-278. Impreso.
- Manrique, Nelson. "Political violence, ethnicity and racism in Peru in time of War". *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 4, N° 1 (1995): 5-18. Impreso.
- Martin, Michael. *New Latin American Cinema. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*. Detroit-Michigan: Wayne State University Press, 1997. Impreso.
- Méndez, Cecilia. "Incas Si, Indios No: Notes on Peruvian Creole Nationalism and Its Contemporary Crisis". *Journal of Latin American Studies*, Vol. 28, N° 1 (1996): 197-225. Impreso.
- Middents, Jeffrey. *Writing National Cinema: Film Journals and Film Culture in Peru*. Hanover & London: University Press Of New England, 2009. Impreso.

Milton, Cynthia, Ed. *Art from a fractured past. Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Durham and London: Duke University Press, 2014. Impreso.

---. "At the Edge of the Peruvian Truth Commission: Alternative Paths to Recounting the Past". *Radical History Review*, Issue 98 (2007): 3-33. Impreso.

---. "Promoting Peru: Tourism and Post-Conflict Memory". *Accounting for Violence: Marketing Memory in Latin America*. Ed. Ksenija Bilbija, Leigh A. Payne Durham: Duke University Press, 2011. 207-233. Impreso.

---. "Public spaces for the discution of Peru's recent past". *Antípoda* N° 5 (2007): 143-168. Impreso.

Milton, Cynthia; Ulfe, María Eugenia. "¿Y, después de la verdad? El espacio público y las luchas por la memoria en la post CVR, Perú". *E-misférica Essays*, 7.2 After Truth (2010): n. pag. Web. 25 de marzo 2013.

Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London and New York: Routledge, 1999. Impreso.

Monette, Marie-Eve. "Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en Madeinusa y La teta asustada de Claudia Llosa", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Imágenes, memorias y sonidos* 17 de junio 2013. Web. 14 noviembre 2013.

Moraña, Mabel. "El Ojo que Lloro: biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, N° 54 (2012): 183-216. Impreso.

"MVLL renuncia a presidencia de comisión del Museo de la Memoria". *La República* 13 de septiembre 2010. Web. 16 de marzo 2012.

“Oficializan renuncia de De Szyszlo a Comisión para Lugar de la Memoria”. *RPP Noticias* 25 de diciembre 2011. Web. 5 de febrero 2012.

Pagán-Teitelbaum, Iliana. “Depiction or erasure? Violence and trauma in contemporary Peruvian film”. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, Vol. 24, N° 1 (2010): 161-177. Impreso.

Palacios, María José. “David Sulmont: Muchas de las cosas que se dicen sobre las cifras tienen un sustento bastante débil”. *Revista Ideele* N° 233 (2013): n. pag. Web. 26 de noviembre 2012.

Pasolini, Pier Paolo. “Cine de poesía contra cine de prosa”. Barcelona: Anagrama, 1970. Impreso

Paullier, Juan. “Perú: la pulseada entre la Universidad Católica y la Iglesia”. *BBC Mundo* 28 de septiembre 2011. Web. 4 de Enero 2013.

Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. University of Texas Press, 1993. Impreso.

Pinto, Luis. *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.

Poole, Deborah; Rojas Pérez, Isaías. “Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar Peru”. *E-misférica Essays*, 7.2 After Truth (2010): n. pag. Web. 21 de enero 2013.

Portocarrero Maisch, Gonzalo. *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998. Impreso.

Protzel, Javier. “Este piano está roto pero sigue cantando. Sobre el cine de Claudia Llosa”. *Ventana Indiscreta* N° 2 (2009): 49-50. Impreso.

---. *Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Ed. Universidad de Lima, 2009. Impreso.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca. Impreso, 1984. Impreso.

Rendón, Silvio. “La polémica sobre las cifras: las sobreestimaciones de la CVR”. *Revista Ideele* N° 233 (2013): n. pag. Web. 26 de noviembre 2012.

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife, 1999. Impreso.

Salinas, Pablo. “La representación de la migración en cuatro películas peruanas de los ochenta”. *Tesis*. University of Ottawa, 2013. Web. 9 de febrero 2014.

Sandoval, Pablo. “El genio y la botella: sobre Movadef y Sendero Luminoso en San Marcos”. *Revista Argumentos* N° 5 (2012): n. pag. Web. 19 de febrero 2013.

Saona, Margarita. “Cuando la guerra sigue por dentro: posmemoria y masculinidad entre Yuyanapaq y Días de Santiago”. *INTI, Revista de literatura hispánica* N° 67-68 (2008): 157-172. Impreso.

---. “Yuyanapaq (para recordar): el escenario de la memoria”. *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana, Universidad de los Andes, Universidad Nacional de Colombia, 2008: 81-96. Impreso.

Silva Santisteban, Rocío. “Madeinusa y la ciudad mediática”. *Revista Ideele* N° 176 (2006): 100-105. Web. 21 de septiembre 2013.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006. Impreso.

Stern, Steve J. *Remembering Pinochet's Chile. On the Eve of London 1998*. Durham and London: Duke University Press, 2006. Impreso.

---. *Shining and Other Paths. War and society in Peru, 1980-1995*. Durham and London: Duke University Press, 1998. Impreso.

“Surgimiento de Movadef revela que críticos de informe de la CVR se equivocaron”. *Andina* 28 de agosto 2012. Web. 7 de noviembre 2012.

Theidon, Kimberly. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP, 2004. Impreso.

---. “The Milk of Sorrow: A Theory on the Violence of Memory”. *Canadian Woman Studies* N° 27 (2008-2009): 8-16. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1995. Impreso.

Tompkins, Cynthia. “Representations of Gender, Race, Ethnicity and Subalternity in Marianne Eyde's *La vida es una sola*”. *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 20 (2001): 135-148. Impreso.

Ubilluz, Juan Carlos. “¿Nuevos sujetos subalternos? ¡No en la nación cercada! Del ‘Informe Uchuraccay’ de Mario Vargas Llosa a *Madeinusa* de Claudia Llosa”. *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal* 10.37 (2010): 135–54. Impreso.

Valdez Morgan, Jorge. “Imaginaris y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política”. *Tesis*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005. Web. 9 de septiembre 2012

- Valenzuela Marroquín, Manuel. "Sendero en la prisión: apuntes etnográficos sobre los senderistas del penal Miguel Castro Castro". *Revista Argumentos* N° 5 (2012): n. pag. Web. 19 de febrero 2013.
- Vargas Llosa, Mario. "El Ojo que llora". *El País* 14 de enero 2007. Web. 16 de octubre 2012.
- . "El Perú no necesita museos". *El País* 8 de marzo 2009. Web. 3 de abril 2010.
- Vargas-Salgado, Carlos. "El teatro peruano en el período de conflicto armado interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización". *Tesis*. University of Minnesota, 2011. Web. 11 de febrero 2012.
- Velez, Irma. "Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa". *Lectures du genre* N° 8: Imageries du genre (2011): 28-52. Web. 21 de septiembre 2012.
- Vergara, Paniagua. "Imaginar el abismo. En una región tan desigual como América Latina, la clase social sigue siendo determinante para salvaciones o naufragios individuales". *Revista Poder 360°* (2012): n. pag. Web. 25 de marzo 2013.
- Zapata, B.C., A. Rebolledo, E. Atalah, B. Newman, Y. M. C. King. "The influence of Social and Political Violence on the Risk of Pregnancy Complications". *American Journal of Public Health*, Vol. 82, N° 5 (1992): 685-690.
- Zevallos-Aguilar, Juan. "Madeinusa y el cargamontón neoliberal". *Wayra* 2.4, 2006: 71-81. Impreso.
- Žižek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Massachusetts Institute of Technology, 1991. Impreso.

Filmografía

Bolivia. Dir. Adrián Caetano. 2001. DVD.

Chile, la memoria obstinada. Dir. Patricio Guzmán. 1997. Web.

Chungi, horror sin lágrimas. Dir. Luis Felipe Degregori. 2009. Web.

Días de Santiago. Dir. Josué Méndez. 2004. DVD.

El niño pez. Dir. Lucía Puenzo. 2009. DVD.

El secreto de sus ojos. Dir. Juan José Campanella. 2009. DVD.

La batalla de Chile. Dir. Patricio Guzmán. 1975, 1976, 1979. Web.

La boca del lobo. Dir. Francisco Lombardi. 1988. DVD.

La nana. Dir. Sebastián Silva. 2009. DVD.

La passion de Jeanne d'Arc. Dir. Carl Theodor Dreyer. 1928. Web.

La teta asustada. Dir. Claudia Llosa. 2009. DVD.

La vida es una sola. Dir. Marianne Eyde. 1993. VHS.

Las malas intenciones. Dir. Rosario García-Montero. 2011. DVD.

Los rubios. Dir. Albertina Carri. 2003. DVD.

Lucanamarca. Dir. Gálvez, Héctor; Cárdenas, Carlos. 2008. DVD.

No. Dir. Pablo Larraín. 2012. DVD.

Machuca. Dir. Andrés Wood. 2004. DVD.

Madeinusa. Dir. Claudia Llosa. 2005. DVD.

Paloma de papel. Dir. Fabrizio Aguilar. 2003. DVD.

Paraíso. Dir. Héctor Gálvez. 2009. DVD.

Sangre Inocente. Dir. Palito Ortega. 2000. DVD.

Shoah. Dir. Claude Lanzmann. 1985. DVD.

The birth of a nation. D. W. Griffith. 1915. DVD.

Tony Manero. Dir. Pablo Larraín. 2008. DVD.

Anexos

Anexo 1: Lugar de la memoria



Fuente: <http://www.arquitecturaperuana.pe>



Fuente: <http://www.arquitecturaperuana.pe>

Anexo 2: Ojo que llora



Foto: Javier Fernández.



Foto: La República.

Anexo 3: Yuyanapaq



Foto: Óscar Medrano. Revista Caretas.

Anexo 4: Yuyanapaq

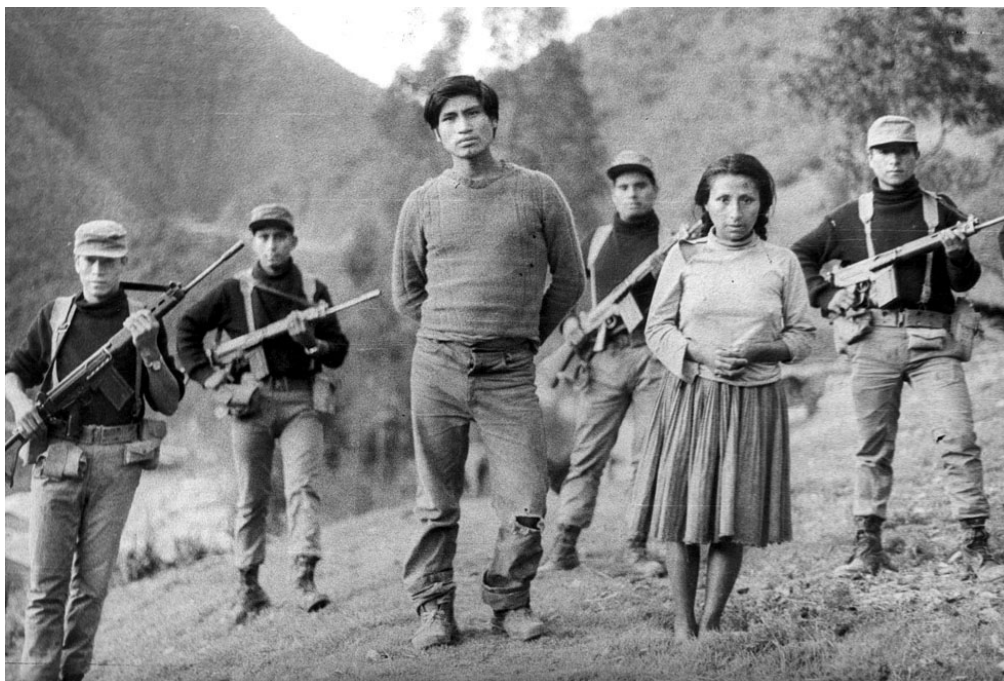


Foto: Abilio Arroyo. Revista Caretas.

Anexo 5: Yuyanapaq



Foto: Revista Caretas.

Anexo 6: Yuyanapaq



Foto: Víctor Bustamante.

Anexo 7: *La boca del lobo*



Fuente: <http://www.ejumpcut.org>

Anexo 8: *La vida es una sola*



Fuente: <http://perufest.wordpress.com>

Anexo 9: Palito Ortega Matute en filmación



Fuente: <http://www.cinencuentro.com>

Anexo 10: *Madeinusa*



Fuente: <http://ruralc.blogspot.ca>

Anexo 11: *La teta asustada* (Llosa, 1:00-4:34)



Anexo 12: *La teta asustada* (Llosa, 25:11-29:34)



Anexo 13: *La teta asustada* (Llosa, 1:10:37-1:13:04)





